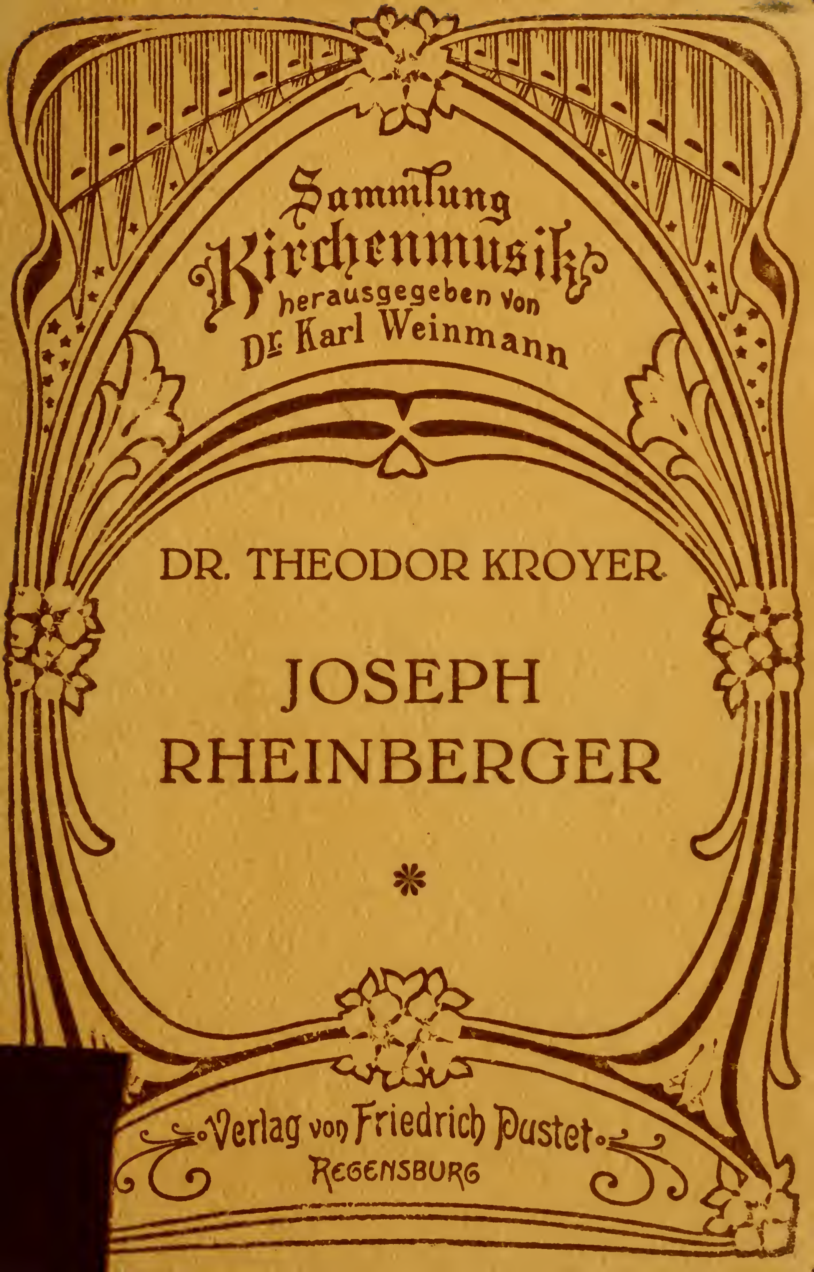
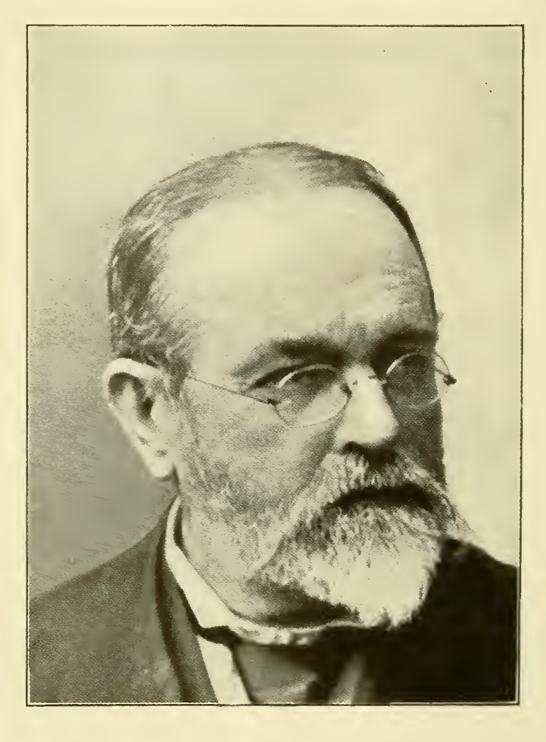

Sammlung
Kirchenmusik
herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
DR. THEODOR KROYER
JOSEPH
RHEINBERGER
Verlag von Friedrich Pustet
REGENSBURG



Sammlung „Kirchenmusik"





Jos. Rheinberger.

1899

Nach einer Photographie

Sammlung „Kirchenmusik“
herausgegeben von Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg
Doppelbändchen XIV und XV

Joseph Rheinberger

von

Dr. Theodor Kroyer
Prof. der Musikwissenschaft
a. d. Universität München



Mit drei Bildnissen



1916
Regensburg und Rom
Druck und Verlag von Friedrich Pustet
New York und Cincinnati: Fr. Pustet & Co.

Vorwort

Dieses Buch war ursprünglich als Einführung in Rheinbergers Kirchenmusik gedacht. Eine solche Beschränkung aber liefe Gefahr, parteiisch nicht nur zu scheinen, sondern auch zu sein. Je tiefer das Besondere begründet ist, desto fühlbarer wird sein Zusammenhang mit dem Allgemeinen. Eine zartausgeprägte Persönlichkeit wie Rheinberger erheischt auch Rücksicht auf das Unscheinbare und gerade darin kritische Erfassung der geschichtlichen Lage. Wer diesen Meister innerlich sich näherbringen will, mag wohl zuerst nach seiner Kirchenmusik greifen. Aber er bedarf unbedingt des Ganzen, um diesen besten Teil seines Schaffens zu würdigen.

Mit anderen „Unzeitgemäßen" der Wagner-Epoche hat Rheinberger eine gewisse stille Größe gemeinsam, die Resigniertheit und etwas auch den säuerlichen Humor der Zurückgesetzten, freilich ohne alle Schärfe. Der Grundzug seines Wesens ist vielmehr Vornehmheit, etwas Verhaltenes, in seiner Unauffälligkeit ungewollt Werbendes und doch wieder Unnahbares — der Hochmut des

Verzichtens. Rheinberger kann mißverstanden werden. Dem Snob, der nur auf Reizungen reagiert, wird seine Kunst wohl immer Formel bleiben. Puristen mögen in ihr etwas suchen, was sie nicht sein kann. Und wie schwer uns Modernen das Verständnis für die sinnliche Seite der klassischen Kunst geworden ist, bezeugt das böse Wort „Formalismus", das auch hier hervorgeholt wurde. Wer aber weiß, daß das Festhalten am Typischen auch in Kraft, in festem Wirklichkeitsgefühl begründet sein kann, wer das Persönliche dahinter zu schauen vermag, wird die helle, reine Welt dieses merkwürdigen Mannes in einem höheren Sinn erfassen.

So kamen unsere Untersuchungen eigentlich wie von selbst auch auf das Biographisch-Urkundliche. Zu einem „Rheinberger-Buch" bedarf es also kaum einer Rechtfertigung. Einer seiner begabtesten Schüler, Joseph Renner jun., scheint sich zuerst mit biographischen Plänen getragen zu haben. Sein Briefwechsel läßt wenigstens lebhaftes Interesse durchblicken. Im Jahre 1891 wollte, wie gleichfalls aus Rheinbergers Korrespondenz hervorgeht, der Musikkritiker Otto Schmid in Dresden erst einen für die Leipziger Zeitschrift „Chorgesang" bestimmten Artikel in Buchform herausgeben, beabsichtigte dann eine umfangreichere Studie, gab aber nach mehrjährigen, von Rheinberger selbst überwachten Vorarbeiten sein Vorhaben auf. Gerüchtweise ver-

lautete auch, daß ein Münchener Schriftsteller kurz nach dem Tode des Meisters eine große Biographie in Angriff genommen habe. Über ihr Schicksal ist bis heute nichts bekannt geworden. Wie dem auch sei, es darf kein Zweifel darüber bestehen, daß eine Monumentalisierung etwa, wie sie Hermann Ludwig dem Elsässer J. G. Kastner schuldig zu sein glaubte, auch hier kaum dem richtigen Größenverhältnis entspräche. Nein, nichts als die Wahrheit. Rheinberger ist, von seiner Kirchenmusik abgesehen, kein Umstrittener, nicht einmal ein „Neuer": er hat seinen Rang nicht unter den Erlauchten, die der Welt ihren Willen aufzwangen. Gleichwohl ist auch er ein Meister im klassischen Sinn; ein Eigener, der sein Dominium rühmlich behauptet; in seiner veilchenblauen Bescheidenheit ein machtvoller Prediger jener gottesfürchtigen, demütigen Schönheit, die die Menschen labt und segnet. Und er ist einer der musikalischsten Musiker, die die Kunstgeschichte kennt. Ohne je ein „Vielschreiber" zu sein, gemahnt er in der Art und Intensität seines Schaffens aufs überraschendste an Schubert, ja an Mozart. Seine Kompositionsversuche aus frühester Jugendzeit beachtet er überhaupt nicht; erst mit dem vierzehnten Jahr bucht und zählt er das Neuentstandene, und in den sechs Jahren, über die sein erstes „Verzeichnis" berichtet, bringt er es — ohne Einrechnung der absichtlich vergessenen — auf einhundertundvierundzwanzig Werke oder — wie er in knabenhaftem Ehrgeiz

addiert — summa summarum zweitausendsechshundertunddreiundsechzig Seiten beschriebenen Notenpapiers. Aber auch dieser Schrank voll wiegt ihm nicht schwer genug. Sein eigentliches „Opus 1“ eröffnet eine ganz neue Reihe, und äußerst selten greift er später einmal auf die Erstlinge zurück. Hier wiederholt sich in gewissem Maße die urwüchsige Kraft des Salzburger Genies, das unbegreifliche Wunder der Unerschöpflichkeit, die anscheinend nur mit dem Leben selbst erlöschen kann. Ein solcher Künstler hat der Nachwelt wohl etwas zu sagen. Er kann schon um des Beispiels willen nicht übersehen werden.

Im Anhang dieser Schrift findet man einen Blick über die Rheinberger-Literatur der letzten vierzig Jahre. Das Reifste hat Adolf Sandberger in seinem Nekrolog gesagt; er ist derjenige, der das Schaffen schon im geschichtlichen Zusammenhang ins Auge faßt. Speziell der Kirchenmusik widmet sich Joseph Renner, der, wie erwähnt, mit Rheinbergers Kunst seit Jahren vertraut ist. Der Orgelmusik nahm sich besonders Raphael Molitor an. Die von Anton Hinger, einem alten Freunde Rheinbergers, zusammengetragenen Nachrichten über die Vaduzer Jugendjahre haben in den biographischen Erinnerungen von Jodokus Perger neuen Zuwachs erfahren. Dort werden Auszüge aus den der Münchener Hof- und Staatsbibliothek übermachten „Geschäfts- und Tagebüchern“ mitgeteilt. Dieses außerordentlich reiche Quellen-

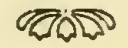
material ist aber, wie sich ergibt, keineswegs vollständig durchgearbeitet; wenn auch manches im kritischen Filter hängen bleiben muß, so ist doch die Nachlese beträchtlich genug, um, soweit es der Raum erlaubt, zur Sprache zu kommen. die Chiffre „TB." (d. h. Tagebuch) deutet an, wo aus diesen Dokumenten geschöpft wurde. Die von Perger mitgeteilten Jugendbriefe seien mit „P." angemerkt.

Unschätzbaren Wert hat für uns der handschriftliche Nachlaß, der die Originale fast aller gedruckten Kompositionen und den größten Teil der unveröffentlichten Jugendwerke umfaßt. Er gestattet, das ästhetische Urteil auf breiter Basis aufzubauen. Und vieles wird überhaupt erst ans Licht gezogen. Über den ganzen Umfang dieser Materialien berichtet im Anhang ein systematisches Generalverzeichnis. Wir bezeichnen es im Text mit der Abkürzung „VW." (Verzeichnis der Werke).

Solln, im Sommer 1915.

Th. K.

Inhalt



I.
Jugendzeit

„Die Heimat Joseph Rheinbergers ist landschaftlich ein wahres Paradies, und wenn Brentano Vaduz zum Schauplatz seines Märchens ‚Gockel, Hinkel und Gackeleya' erwählte, so mag dies geschehen sein, weil es so ein halb vergessenes Wunderland ist.... Hoch oben, kühn auf vorspringenden Felsen gebaut, schaut das stattliche Schloß, dem der gewaltige Römerturm und der ruinenhafte halbrunde Rittersaal im Rücken anhängt, in das breite, prachtvolle Rheintal hinab." Mit diesen Worten beginnt die als Dichterin unter dem Namen Franziska (Fanny) von Hoffnaaß bekannte Gattin des Musikers eine leider Fragment gebliebene Jugendgeschichte ihres Mannes.[1] Die wundersame Landschaft „Vadulsch", das „süße Tal", ist ihr vor allem lieb. In keinem ihrer biographischen Beiträge, die sie gelegentlich für Zeitschriften und Tageblätter verfaßte, vergaß sie, davon zu reden. Mit feinem Gefühl erkannte sie, wieviel Licht und Wärme, welche Kraft die junge Künstlerseele aus solchen Eindrücken der Kindheit, aus der Schönheit und Größe der Heimatnatur mitfortnahm. In Rheinbergers schönsten Tondichtungen, den Orgelsonaten, ist nicht die Majestät des Instruments allein das Mächtige, was so eigentümlich berührt; es ist wie Waldesrauschen, wie ein befreites Aufatmen in reinerer Luft: man denkt un-

[1] P. S. 207.

willkürlich an seine Berge. Und den sehnsüchtigen Ruf in Heyses „Tal des Espingo“: „O Heimatwonne! O Heimatwonne!“, eine seiner lieblichsten Eingebungen, hat er mit dem Herzen gesungen.[1] Franziska erzählt auch, wie der Knabe gerade den Schloßgarten mit der Fernsicht gegen Balzers, mit dem Blick auf den linken Alpenhügel und seine dicht aneinandergeschmiegten Hütten auf grüner Matte als sein Lieblingsplätzchen auserkor, „wo er Stunden verträumen konnte, während die Seele in ihm wuchs“. Alles ist traut und unvergeßlich: der geheimnisvolle Buchenwald den Hang hinab, mit seinen abenteuerlichen Baumformen und mit dem schauerlichen Abgrund in der Tiefe, nahe dabei die Reste des alten Pförtnerhäuschens, wo Vater Rheinberger geboren wurde, und zuletzt am Fuß des Berges das massive Rentmeisterhaus, das seiner zahlreichen Familie zur Wohnung diente und auch die Wiege des kleinen Joseph behütete.

Joseph war als der vierte Sohn des Rentmeisters geboren. Die Geburtsurkunde lautet: „Gabriel Josef Rheinberger geb. am 17. März 1839 in Vaduz, Haus Nr. 4, ehel. Sohn des nach Vaduz zuständigen fürstl. liechtensteinischen Rentmeisters Johann Peter Rheinberger und der Frau Elisabeth geb. Carigiet.“[2] Getauft wurde er in der Kirche St. Florian zu Vaduz. Zwei Geschwister

[1] TB. I. 1869: „Ich erkannte, was ihm (bei dieser Stelle, während des Vortrags) die Seele ergriff, obgleich er sich beherrschte.“ Vgl. auch S. 201 ff.

[2] Gütige Mitteilung des hochw. Herrn Pfarrers J. de Florin in Vaduz.

entstammten der ersten Ehe des Vaters, die Schwester Josepha und der Bruder David, später Fürstlich Liechtensteinischer Regierungsbeamter; unter den übrigen waren vier Mädchen Johanna, Elisabeth, Christina Amalia und Maria Ludowika, und zwei Buben, Peter und Jakob Anton. Dieser hatte Talent zum Zeichnen, starb aber in jungen Jahren. Peter brachte es bis zum Fürstl. Liechtensteinischen Hauptmann. Johanna, in den Jugendbriefen „das Hanni", und das dort oft genannte „Male" hatten Talent zur Musik. Letztere wirkte in ihrer Heimat sogar als Organistin, und „Peppe" bedachte sie nicht selten mit neuen Kompositionen; die „Trois morceaux für Pianoforte", die das Verzeichnis der Jugendwerke aufzählt, sind ihr gewidmet.[1] Johanna wurde später Barmherzige Schwester und ist gegenwärtig Generaloberin ihres Ordens in Zams bei Landeck.

Künstlerische Neigungen waren also in der Familie vorhanden. Um so verwunderlicher ist eine wohl von Joseph selber in Umlauf gesetzte Behauptung, weder Vater noch Mutter hätten je Begabung für die Musik gezeigt.[2] Zwar für den Vater ist ein Nachweis künstlerischer Talente

[1] VW. X. 16. Vgl. auch P. 217, 219, 310.

[2] F. von Hoffnaaß in der Tongerschen Neuen Musik-Zeitung (nach ihren Aufzeichnungen in dem Tagebuch über R.'s Jugend); daraus wohl von Hinger und anderen übernommen. Übrigens wird bereits in den nach Aufzeichnungen des Lehrers Poehli stilisierten Erinnerungen des Hofkaplans Franz Fetz von Vaduz (1867) davon gesprochen, daß der Vater seine Kinder zuerst nicht in der Musik unterrichtet wissen wollte, da er sie für unbegabt hielt: „Das (Musiktalent) hätten sie nicht erben können." (P. 208.)

schwerlich zu erbringen. Er stammte aus einem wohl seit Jahrhunderten in Liechtenstein und im Vorarlberger Rheingebiet ansässigen Bauerngeschlecht. Unter seinen Vorfahren ist der aus Rankweil im Vorarlberg gebürtige Oberlehrer Johann Michael Rheinberger (1739—1812) zu nennen, der die von Maria Theresia befohlene Verbesserung der Schulen nach der Saganschen Lehrart in seiner Heimat einführte.[1] Ein Rheinberger war Regimentsarzt im 120. Regiment in Elsaß-Lothringen unter Napoleon I. und fiel 1792 in der Schlacht bei Kaiserslautern. Einer seiner Nachkommen wurde Geiger.[2] Interessant ist aber die Tatsache, daß die Mutter Elisabeth einer musikalischen Familie angehörte, obschon sie selbst das offenbar auch in ihr schlummernde Talent nicht zur Entfaltung bringen konnte. Sie stammte aus Disentis im Kanton Graubünden, aus einem rätoromanischen Geschlecht. Ein Bruder, Pfarrer und Landesvikar Anton Carigiet in Schaan, später Domdekan an der Kathedrale in Chur, und drei Geschwisterkinder Elisabeths waren eifrige Musikfreunde. Fräulein Rosina Carigiet wirkte lange Jahre als Kirchensängerin in Disentis, ein Bruder, Johann Baptist, war ebenfalls Sänger, und ein anderer Bruder, Pater Basilius, Konventual des Benediktinerklosters in Disentis, spielte verschiedene Instrumente mit großer Fertigkeit.[3]

Sie alle aber überragte der kleine Peppe durch sein phänomenales Talent, das schon in frühester

[1] TB. X. 1884. — [2] TB. X. 1884.

[3] Nach Angaben des Herrn Pfarrers J. de Florin, der selbst aus Disentis gebürtig ist.

Kindheit zu zahlreichen Anekdoten Anlaß gab. Auch aus späteren Jahren berichtet die Gattin Fanny die erstaunlichsten Dinge, und unter seinen Schülern bildeten sich Legenden über die Reinheit und Sicherheit seines inneren Tonsinnes und über die wunderbaren Fähigkeiten im Kombinatorischen. Die „Götterleichtigkeit" seines Schaffens erinnert, wie schon bemerkt, geradezu an Mozarts Genie. Den ersten Musikunterricht erhielt er mit vier Jahren. Als nämlich seine Schwestern auf Betreiben des erwähnten Oheims in dem benachbarten Ort Schaan durch den dortigen Dorfschullehrer im Gesang und Gitarrespiel unterwiesen wurden, ließ man öfters auch den Knaben daran teilnehmen, der bald seine Schwestern überflügelte. Nun drang der Lehrer auf Weiterbildung im Klavierspiel, wozu erst ein altes Harpsichord, dann ein aufrechtstehender Wiener Flügel beschafft wurde. Mit sechs Jahren war Joseph bereits ein kleiner Virtuose. Sein Lehrer gab ihm auch Anleitung im Orgelspiel, nachdem für die Beinchen ein eigenes Pedal gezimmert worden war. Peppes Erhöhung zum Organisten hatte noch ihre besondere Bedeutung, da an die Vaduzer Kirchenorgel, die damals gerade neu erbaut worden war, sich eine merkwürdige Begebenheit knüpft. Kurze Zeit vor Josephs Geburt „hatte die Mutter das Unglück, über eine lange, alte Hausstiege hinunterzustürzen, so daß man für das Kind schwere Folgen fürchten mußte. Der ängstlichbesorgte Vater gelobte in dieser bedenklichen Lage der Kirche zu Vaduz eine neue Orgel, um eine glückliche Entbindung zu erflehen. Gegen alle Erwartung hatte jener

Fall der Mutter gar keine schlimmen Folgen".[1] Peppe war also der erste Organist auf dem Instrument, dessen Entstehung mit seiner eigenen durch so wundersame Fügung verwoben wurde.

Der Lehrer von Schaan hieß Sebastian Pöhli (Poehly); er stammte aus Tirol und wurde später (1877) nach Schlanders in Tirol versetzt, wo er, von seinem Schüler lange Jahre unterstützt, 1889 starb.[2] Die Pastoral-Sonate für Orgel, op. 88, aus dem Jahre 1875, ist ihm gewidmet. In den Tagebüchern findet sich manches Lebenszeichen von ihm, auch seine Photographie.[3] Er war der geborene Pädagoge, der die Erziehung eines so kostbaren Talents praktisch anpackte. Es gereicht ihm zum Verdienst, daß er seinen Lehrling schon frühzeitig in die Theorie einführte. Zu diesem Zweck erdachte er sich eine leichtfaßliche Unterrichtsmethode und brachte es bald so weit, daß der aufgeweckte Knabe mit wachsendem Interesse kompositorischen Versuchen sich widmete. So war Peppe, kaum siebenjährig, bereits imstande, seiner Gemeinde den damals dringend benötigten Organisten zu ersetzen und den Chor mit neuen Kompositionen zu versehen. 1846 schrieb er eine dreistimmige Messe mit Orgel, die ihm bei seinen Vaduzern Bewunderung eintrug. Sie ist leider verloren gegangen. Außer kleinen Liedern komponierte er in derselben Zeit auch Versetten und andere Orgelsachen, von denen sich vielleicht im Nachlaß unter den eigenhändigen „Abschriften

[1] P. 208.
[2] P. 318 u. TB. XIV. 1889 (Rührende Briefe der Witwe).
[3] TB. V. 1877.

fremder Werke" noch einige erhalten haben. In diesem Konvolut hatte sich Joseph Orgelfugen von Bach, ein Laudate von Mozart, Variationen, Versetten etc. von Großrubatscher, Martin Voigt u. a. zumeist mit Blei in großen, sauberen Noten sorgfältig kopiert. Auch später, berichtet Pöhli, mußte sich der junge Künstler „die Mehrzahl seines bescheidenen Notenbesitzes durch Abschreiben sauer genug erwerben", und die Ankunft neuer Musikalien, für die er sich jeden Kreuzer absparte, war ihm jedesmal ein sehnlichst erhoffter Augenblick.

Damals schon gab Rheinberger Beweise einer unbestechlichen künstlerischen Gesinnung. So gegen den Bischof von Chur, den er einmal auf der Orgel des Domes zu einem vierstimmigen Salve regina zu begleiten hatte. Der musikliebende Prälat, selbst Sänger, wollte den talentvollen Knaben kennen lernen und hatte ihn nach Chur eingeladen. Als nun nach dem Vorspiel sein Einsatz kam, passierte es ihm, daß er den Ton nicht traf. Da „überwältigten die Wahrheitsliebe und das feine Gehör des kleinen Musikers den Respekt vor dem Kirchenfürsten. Entrüstet sprang Joseph plötzlich von seinem Sitz auf und rief: ‚Aber Herr Bischof, Sie singen ja falsch!' Der Bischof aber war keineswegs gekränkt, sondern schenkte dem freimütigen Kritiker einen Dukaten".[1] Bei einer anderen Gelegenheit wäre ihm seine temperamentvolle Opposition gegen Unzulängliches beinahe übel bekommen. Den auf dem Vaduzer Kirchenchor vorhandenen Musikalien, deren er noch 1858

[1] P. 209.

gedenkt,[1] konnte er nicht viel Geschmack abgewinnen, wie denn sein Stilgefühl offenbar schon sehr früh sich festete. „Als er sich eines Sonntags während der Predigt allein auf dem Orgelchore befand, kam ihm die geniale Idee, sich einiger unbeliebter, angeblich Bühlerscher Messen dadurch zu entledigen, daß er sie ins Kohlenbecken steckte, welches man ihm der scharfen Winterkälte wegen zur Erwärmung der Finger neben die Orgel gestellt hatte. Zum größten Schrecken der Gemeinde entstand ein furchtbarer Rauch, und Joseph hatte es wohl nur seiner großen Jugend zu verdanken, daß dieses Autodafé für ihn ohne ernstliche Folgen blieb. Aber bereut hat er diese Tat niemals.“[2] Am Cäcilientage des Jahres 1848 sollte er zum ersten Male den lebendigen Klang eines Streichquartetts hören. Von dem benachbarten Feldkirch war eine aus Dilettanten bestehende Kammermusik-Vereinigung herübergekommen, die ein Mozartsches Werk zum Vortrag brachte. Das war eine ungeahnte Welt, die der Phantasie des Knaben neue Nahrung gab und seinen Schaffenstrieb mächtig steigerte. Wie tief sie ihn berührte, zeigt die große Zahl von Quartetten, die in den fünfziger Jahren aus seiner Feder hervorgingen, — Studienarbeiten von frischer, urwüchsiger Schöpferkraft. Die subtile Quartett-Technik, die an das Klanggefühl und an die formale Gewandtheit die höchsten Anforderungen stellt, ja nicht nur Meisterschaft, auch die Reife der Jahre zur Voraus-

[1] P. 310. „Wenn ich so ein halbes Jahr zu Hause wäre, wollte ich unsere Kirchenmusikalien schon ausmisten.“
[2] Neue Musikzeitung (Köln). 1884. V. Nr. 1.

setzung hat, hat der junge Künstler ganz besonders aufs Korn genommen. Mozart ist das Ideal, das ihn höher führt. So war dieser Quartettabend ein Ereignis. Es knüpft sich daran auch ein für seinen Lebensgang bedeutungsvolles Vorkommnis. Als nämlich der erste Geiger, Kameralbeamter Schrammel, vor Beginn des Spiels sein Instrument stimmte, sagte Joseph, der dabeistand: „Ihr A klingt gerade wie das B auf meinem Klavier."[1] Man war von dieser Bemerkung überrascht, wollte sich aber nach dem Konzert in der elterlichen Wohnung des kleinen Tausendsasa von der Richtigkeit seiner Beobachtung überzeugen — und siehe da, er hatte die Wahrheit gesagt. Daraufhin drang Schrammel in den Vater, Joseph zur weiteren Ausbildung nach Feldkirch zu geben, wo damals in den gesellschaftlichen Kreisen gern musiziert wurde und gelegentlich auch öffentliche Konzerte stattfanden. Der Vater wollte vom Künstlerberuf nichts wissen, die Mutter hätte den Sohn gern als Priester gesehen. In Vaduz hatte Hofkaplan Johann Franz Fetz den Knaben in Latein, Französisch, Geschichte und Geographie unterrichtet. Vielleicht erhofften die Eltern in Feldkirch die Verwirklichung ihrer Pläne, und so willigten sie denn ein, allerdings unter der Bedingung, daß Joseph jeden Sonn- und Feiertag von dem drei Stunden weit entfernten Städtchen nach Vaduz herüberkäme, um dort seinem Organistenamt nachzukommen. Das war nicht leicht, da der Knabe den weiten Weg, wenn ihm kein Botenfuhrwerk

[1] Neue Musikzeitung (Köln). 1884. (Nach Fannys Aufzeichnungen.)

zur Verfügung stand, zu Fuß machen mußte. In Feldkirch wohnte er bei Schrammel. Chorregent Philipp Schmutzer, der am Prager Konservatorium ausgebildet war, gab ihm Anleitung in Harmonielehre, Klavier- und Orgelspiel.[1] Besondere Förderung wurde ihm durch einen alten Sonderling zuteil, der von seinen persönlichen Erinnerungen an Mozart zehrte und manche Anekdote zum besten geben konnte. Er war aber ein guter Musiker, vor allem mit den Werken J. S. Bachs wohlvertraut. Auf seiner Bodenkammer hatte er einen mächtigen Kasten voll Musikalien, die er seinem jungen Freunde bereitwillig zur Verfügung stellte. „Moses konnte nicht sehnsüchtiger in das Gelobte Land geblickt haben, als Joseph in diesen wurmstichigen Kasten.“ So wurde er in die Bachsche Formenwelt eingeführt, lernte Beethovens und Mozarts Werke kennen und bildete seinen Geschmack an alter Kunst. Öfters trat er auch in Konzerten als Klavierspieler auf. Unter seinen Jugendarbeiten fand sich ein aus Feldkirch, 4. Dezember 1849 datiertes Variationenwerk über ein Bellinisches Thema, das offenbar bei einer solchen Gelegenheit vorgetragen wurde.[2] Auch den Feldkirchnern flößte sein Talent Bewunderung ein. „Einmal“, so erzählte er, „hörte er den Vortrag eines Schubertschen Liedes, zu dem sich der Sänger mit der Gitarre selbst begleitete. Als dieser bei einer Wendung den Akkord nicht fand, rief er ihm vom Saal aus zu: ‚Fis-Dur!‘, ohne

[1] Näheres über die Feldkirchener Zeit bei Hinger, Jahrb. d. Hist. Vereins. S. 171 f.
[2] VW. X. 13a.

das Lied zu kennen, und richtig, es war genau so."[1] Solche Proben von Schlagfertigkeit wollen ja schließlich nicht allzuviel bedeuten; ein richtiger Musiker wird in derartigen Fällen kaum verlegen sein, wenn auch die Gabe des inneren Gehörs nicht so verbreitet ist, als man glauben möchte. Immerhin mußten sie bei einem zehnjährigen Bübel schon durch ihre Spontaneïtät aufs höchste überraschen und auch Musikern von Fach imponieren. In derselben Zeit veranstaltete der Komponist Matthäus Nagiller, ein geborner Tiroler, in Feldkirch ein Konzert, bei dem auch der kleine Musiker mitwirken durfte und sich besonders auszeichnete. Nagiller war von den ungewöhnlichen Fähigkeiten des Knaben so hingerissen, daß er nach Vaduz zu Vater Rheinberger fuhr, um ihm zu sagen, daß es ein Verbrechen sei, ein solches Talent in den engen Verhältnissen verkümmern zu lassen. Davon sind kleine Leute in kunstarmen Gegenden, Menschen, die über die Not des Alltags sich nicht erheben können, freilich schwer zu überzeugen. Der „freie" Künstlerberuf hat für sie den Beigeschmack des Schmarotzertums, des außerhalb der bürgerlichen Ordnung Stehenden. Als „Franz Liszt" einmal in Vaduz sich hören ließ, verbot der Rentmeister dem Sohn, das Konzert zu besuchen, da er in die Echtheit des „langhaarigen Individuums" gerechte Zweifel setzte; das „Individuum" war dann in der Tat, nachdem es den irgendwoher geliehenen Flügel in Trümmer geschlagen hatte, mit der Zeche verduftet. Solche Vorkomm-

[1] TB. I. 1870.

nisse waren nicht gerade geeignet, Vater Rheinbergers Respekt vor dem Künstlerstand zu erhöhen. Indessen Nagiller wußte ihn eines anderen zu belehren. 1850 kehrte Joseph nach Vaduz zurück, um sich für den Eintritt in das Münchener Konservatorium vorzubereiten. Anfangs Oktober[1] 1851 nahm der Knabe Abschied von der Heimat und reiste in Begleitung seines Bruders Peter nach München.

[1] So die Gattin, Hinger, Chop u. a., auf Rheinbergers eigene Angaben gestützt. Dagegen trägt der erste Münchener Brief an die Eltern das Datum „Den 27. des 8. 1851“ (P. S. 210).



II.

Die Münchener Studienjahre

In einem Brief an den Bruder David heißt es einmal, München sei jetzt jedenfalls der Zentralpunkt der deutschen Musik.[1] Der Brief ist 1865 geschrieben. Man möchte glauben, Rheinberger erinnere sich der bekannten „Erwiderung“ Wagners in der „Allgemeinen Zeitung“ vom 22. Februar 1865, wo es hieß: „Wenn auch die deutsche Kunst nicht bayerisch, sondern nur deutsch sein kann, so ist doch München die Hauptstadt dieser deutschen Kunst.“ Aber schon früher, just um die Zeit, als er zum ersten Male Münchener Boden betrat, bereiteten sich die dort angedeuteten Verhältnisse vor. Damals war Münchens Musikleben nach vorübergehendem Niedergang in neuem Aufblühen begriffen. Wer freilich den „Niedergang“ als „Verfall und Verderbnis“ interpretieren wollte, würde irren und in den Verdacht kommen, sich auf die animosen Korrespondenzen der „Leipziger Allgemeinen Musikzeitung“ verlassen zu haben.[2] Einmal geben diese Nachrichten kein treues Bild, weil sie unvollständig, einseitig und, wennschon in guter Absicht, zu stark aufgetragen sind. Dann aber verschweigen sie, daß die meisten Vorwürfe nicht München allein, sondern den deutschen

[1] P. S. 313. (19. 5. 65.)

[2] Siehe H. Riemann in der „Geschichte der Musik seit Beethoven“ und leider auch O. Kronseders „Fr. Lachner“. (Altbayer. Monatsschrift. IV. 1903/04.)

Süden und Österreich, aber auch ebensosehr den Norden treffen. Gewiß waren hier für große Konzerte, besonders für Oratorien-Aufführungen, bessere Bedingungen gegeben durch die volkstümlichen Chöre, die Sängerfeste und Liedertafeleien, deren Entstehung auch mit der deutschen Händelbewegung zusammenhängt. Aber die Vorliebe für bunte Stilvermischung, Virtuosenkunststücke, Variationen, Potpourris, italienische Arietten und ähnliches Zeug ist überall wie eine endemische Krankheit verbreitet. „Verzogen“ und „geschmacklos“ in musikalischen Dingen war damals das deutsche Publikum samt und sonders. Wie wäre sonst Schumanns und Wagners Zorn zu verstehen? Dagegen hatte München, wie selbst das Leipziger Blatt nicht leugnen kann, auch seine Kenner und Freunde guter Musik. Und es mangelte gewiß nicht an Bestrebungen, ihr Geltung zu verschaffen.

Die genußfrohe, leichtlebige, aber trotzdem kernhafte, treuer Begeisterung fähige und wirklich kunstsinnige Bevölkerung verdankt eine höhere Kultur ihrem König Ludwig I., der, wie in der Politik, so auch in der Kunst und in den Wissenschaften auf höhere Ziele hinlenkte. Weniger konservativ von Natur als bequem in allen Dingen des Geschmacks und der feineren Lebenshaltung war der Münchener der eingebürgerten italienischen Kunst leidenschaftlich zugetan. Die Nähe des Südens, die Handelsbeziehungen, auch die Familientraditionen seines Herrscherhauses hatten besonders in der Musik zu diesem Übergewicht des Ausländertums beigetragen. Allerdings machten

sich schon unter Peter Winter und Johann Nepomuk von Poißl, dem langjährigen Hofmusikintendanten, leise nationale Strömungen bemerkbar; die Klassiker fanden in München verständnisvolle Bewunderer, im Volk lebten noch alte Überlieferungen, doch war man noch nicht fähig, in dem Ruf nach einer „deutschen Kunst“ eine frohe Botschaft zu hören, oder überhaupt den tiefen Sinn der deutschen Romantik zu fassen. Bezeichnend für die Münchener Verhältnisse ist auch der allmähliche Rückgang aktiver Musikliebe am bayerischen Hofe.[1] Aiblingers Klagen in Briefen an Simon Mayr[2] (bes. 1839) über die Bevorzugung der bildenden Künste sind wohl etwas übertrieben, aber für gewisse Kreise doch symptomatisch. Daß — wie er weiter tadelt — Rossini, auch französische Opern von Meyerbeer, Auber, Adam, Halévy und anderen im Nationaltheater den Vorzug hatten, daß französische Sprache und Literatur noch unter dem so deutsch gesinnten König in dem „Mischmasch“ der damaligen Geistesbildung einen bedeutenden Teil ausmachten, liegt allerdings wieder im Zug der Zeit. Wenn der König später die italienische Oper auflöste, so spielten dabei Sparsamkeitsrücksichten neben seiner in allerhöchsten Verfügungen unverhohlenen Abneigung gegen die „langweilige“ Opera seria die Hauptrolle. Aus demselben Grunde strich er

[1] Auch in den TB. I. 1868/70 finden sich hiefür amüsante Belege.

[2] Kirchenmusikalisches Jahrbuch. 1911: Ludw. Schiedermair, Aus Aiblingers italienischem Briefwechsel. S. 71 ff.

auch das Corps de Ballet und alle größeren Aufwendungen für Garderobe und Dekorationen.

Im allgemeinen gilt wohl die Behauptung, daß die Münchener Oper noch bis 1835 eine im Vergleich zu ihrer ruhmvollen Vergangenheit recht bescheidene Rolle spielte. Sie war durch das Unverständnis des Intendanten von Küstner heruntergekommen. Unzureichende Mittel hemmten ihre Entwicklung, das Unwesen der Claque und die Indolenz der Presse taten das Übrige. Sie, und nicht die von der Presse vorgeschützten Nachwehen der großen Kriege, Cholera, Typhus, Brechruhr, durch die München damals verrufen war, sind die eigentlichen Gründe für den Rückgang der Einnahmen. Und doch verdankt die Musik in München gerade dem König einen Aufschwung, dessen Fortwirkungen sich bis in die Wagnerepoche und weit darüber hinaus erstrecken. Daß er eine stille Liebe zum Volksstück, zum Singspiel, besonders aber zu Mozart hegte, hat hier nur episodische Bedeutung. Aber er war nicht nur sparsam. Dieser Herrscher, der die hervorragendsten Gelehrten, Dichter und Maler nach München berief und seine Residenz zum Mittelpunkt geistigen Lebens erhob, erkannte doch den Wert eines guten Theaters. Von den Ersparnissen wurden die Bezüge für Musiker und Darsteller nach Notwendigkeit erhöht. Das königliche Odeon, jenes für die Pflege großer Konzerte so wichtige Institut, wurde aus den durch Auflösung der italienischen Oper erübrigten Mitteln erbaut. Den glücklichsten Griff aber tat der König mit der Berufung Franz Lachners (1836).

Dieser energische, auch als produktives Talent bedeutende, als Dirigent wahrhaft geniale Künstler verstand es in kurzer Zeit das musikalische Leben Münchens derart zu beherrschen und zu befeuern, daß bald kein neues Werk erschien, das nicht auch hier erwartet und besprochen wurde. Seiner wunderbaren Spannkraft verdankte München ein Orchester, dessen Ausgeglichenheit, Tonschönheit und Sprachgewalt überall gerühmt wurde. Unter seiner Leitung wurde die „Musikalische Akademie“ für die Münchener, was sie längst hätte sein sollen, die hohe Schule klassischen Kunstgeschmacks. 1842 brachte auch sie Bachs Matthäus-Passion, der andere große Chorwerke folgten. Lachner war es, der unermüdlich, mit ganzer Liebe, man darf sagen ganz aus eigener Kraft die Besserung der Oper durchsetzte und ein glänzendes, vielbewundertes Ensemble sich schuf. Der europäische Ruhm dieses Instituts im Zeitalter der Wagner- und Mozart-Festspiele liegt in diesen Anfängen begründet. Die Tendenz der Oper erfuhr eine durchgreifende Änderung; der Spielplan wurde abwechslungsreicher und nationaler. Eine kaum übersehbare Menge dramatischer Werke, Neuheiten und Wiederbelebungen verzeichnet die „Chronik“ aus Lachners Amtsperiode. Es fehlen nur wenig Namen. Meyerbeer ist freilich in einem einzigen Jahr mit fast vierzig Aufführungen vertreten. Dafür finden sich aber auch Verdi, Lortzing, Nicolai, Marschner, Spohr und Weber. Für die Erweiterung des musikalischen Horizonts seiner Münchener hat Lachner also ungemein viel getan. Doch gab es für ihn eine Grenze. Den Ideen der

Zukunftsmusiker war er, obgleich er in rühmlicher Unparteilichkeit für „Tannhäuser“ (1855), „Lohengrin“ (1858) und den „Fliegenden Holländer“ (1864) sich einsetzte[1] und auch späterhin wahrhaft ritterlich dasteht, von Herzen abgeneigt, und seine Meinung teilten die musikalischen Kreise, in denen er unbedingte Autorität genoß. Das München der fünfziger Jahre ist in diesem Sinn noch streng konservativ. Wie in Wien äußert sich auch hier diese Gesinnung in einem betonten Klassizismus, später in oft verbohrter Feindseligkeit gegen alles Moderne, gegen die „Umstürzler“; in dem „politischen“ Artikel ihres ästhetischen Credos hat sich die Münchener Opposition dabei eine besondere Nuance reserviert, die ihr freilich nicht zum Ruhm gereicht.

Der junge Rheinberger betrat also einen heißen Boden. Sein Vorbild war gerade der Mann, der die zur Neige gehende Altschule fast schroff glorifizierte. Wie doch das Schicksal des einzelnen oft von den Verhältnissen bestimmt wird! Jugendeindrücke sind nicht selten entscheidend für das ganze Leben. Die hochgespannte, musikgeschwängerte Atmosphäre der aufblühenden Kunststadt war dem jungen Talent gewiß sehr zuträglich. Aber wenn er fern davon, auf sich selbst verwiesen oder in anderer Schule gebildet worden wäre, wie dann? Verschiedene andere Umstände wirkten später zusammen, sein ursprünglich unbefangenes Interesse an der neuen Kunst zu dämpfen. Denn so verwunderlich es heute klingen mag, in der Jugend

[1] Vgl. S. Röckl, Ludwig II. und Rich. Wagner I.[2] 1913. S. 17 f., 21, 57.

und, wie dann die Wallenstein-Symphonie verrät, noch in den ersten Mannesjahren keimt auch in ihm eine uneingestandene Neigung zur Hochromantik.

Auf einem anderen Gebiet der Tonkunst aber hat sich München besondere Verdienste erworben; jedenfalls darf sie hier vor anderen Städten, wenn auch nicht die Führung, so doch den Vorrang beanspruchen: in der Erneuerung der katholischen Kirchenmusik. Man weiß heute, daß diese Bewegung, die in der Romantik, ihrer gegen die Aufklärung gewendeten Vertiefung des religiösen Lebens und in dem damit zusammenhängenden Erwachen des historischen Sinns begründet liegt, von Norddeutschland ausgegangen ist. Zur Wertschätzung und Wiederbelebung der alten Meister hatten schon Reichardt, Tieck, E. Th. A. Hoffmann, A. W. Schlegel aufgerufen; Tieck war der erste, der Haydns und Mozarts Messen unkirchlich schalt, obschon er von der wichtigsten These in diesem Problem, der liturgischen, nichts wissen konnte, und der Heidelberger Thibaut kämpfte für die alte Kunst mit der Begeisterung des Dilettanten und der Sprachgewalt des Talents. In München aber, dem „deutschen Rom“, hatte man schon im 18. Jahrhundert Werke des 16. Jahrhunderts, wie sich aus Chorbüchern der Hof- und Staatsbibliothek erweisen läßt, nicht nur spartiert, sondern sicher auch gesungen.[1] Der mit Thibaut befreundete Kaspar Ett, Organist an der St. Michaels-Hofkirche, griff diese Versuche mit seinem A cap-

[1] Vgl. „Erinnerungen an Kaspar Ett.“ Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1891.

pella-Chor (1816) wieder auf und brachte die Pflege alter Musik bald zur Blüte. In der Folge (1818) beabsichtigte die unter dem Namen „Cäcilienbündnis“ bereits 1747 gegründete Vereinigung von Hofmusikern die Ausgabe alter Kirchenkomponisten; die Sänger der St. Kajetans-Hofkirche schlossen sich der Ettschen Kunstrichtung an; im Jahre 1833 unternahm ihr Kapellmeister Aiblinger im Auftrag Ludwigs I. eine italienische Reise, um die musikalischen Archive nach alten Handschriften zu durchforschen und Abschriften für seinen Chor zu sammeln. In die gewaltige Renaissancebewegung der dreißiger und vierziger Jahre griffen dann freilich die Regensburger entscheidend ein, allen voran Karl Proske, der schon 1830 auf ein im Auftrag seines Bischofs verfaßtes Memorandum über die notwendige Reform der Kirchenmusik vom König die Zusicherung weitgehender Unterstützung erhielt.[1] Wohlgemerkt, vom König. Daß dieser in solch subtilen Kunstfragen bewandert war, bestätigen seine Signate in Sachen der St. Kajetans-Hofkapelle, seine zahlreichen, auf die Gesundung der Kirchenmusik abzielenden Verfügungen, besonders auch seine Schätzung des Chorals. „Nur Choralmusik ist die eigentliche und allein wahre kirchliche Musik“, heißt es in einer Entschließung. Im Hofklerus sollten musikalische Anlagen nicht vernachlässigt werden: „Bey Besetzung von Stellen der Hofgeistlichkeit oder jener an St. Cajetan Kollegiatstifte sey immer vorerst der Hofkapelldirektor und Stiftsprobst mit

[1] Vgl. C. Weinmanns vortreffliche Studie im I. Bd. der Sammlung „Kirchenmusik“.

seiner Äußerung zu hören." Erinnert das nicht an die gute alte Zeit, — an die Rezesse des Augsburger Domkapitels, an die Grazer, Wiener, Prager Chorverfügungen, wo musikalische Bildung bei der Aufnahme neuer Mitglieder als Bedingung gefordert wurde!

Seine Maßnahmen für die Pflege der Musik erstreckten sich auch auf den Unterricht. 1846 berief er den Gesangslehrer Franz Hauser, der nach Aufgabe seiner Bühnenlaufbahn in Wien lebte, nach München zur Errichtung einer Musikschule „zwecks Ausbildung von Sängern und Musikern", zunächst für die Ergänzung des Theaterpersonals. Hauser kam seinem Auftrag nach und eröffnete im gleichen Jahr das neue „Konservatorium", dem er zwanzig Jahre, bis zur Erneuerung des Instituts durch Wagner und Bülow, als Direktor vorstand. Wie sein Freund Lachner war er ein Verehrer und Kenner alter Kunst,[1] besonders Bachs, dessen Werke er sammelte. Und die Bachizismen in Lachners Klaviersuite op. 142, im Credo der zweistimmigen Messe op. 92, im Schlußsatz der Orgel-Sonate op. 175 und ganz besonders in den Orchester-Suiten wird man wohl solchen Anregungen Hausers gutschreiben dürfen. Ein anderer namhafter Lehrer des Konservatoriums, Julius Emil Leonhard, hatte in seinem Oratorium „Johannes der Täufer" (1854, aufgeführt 1858) neben andern älteren Stilelementen sogar versucht, „den Klang des Bachschen Oboen- und Trompeten-

[1] Siehe auch M. Hauptmanns Briefe an Fr. Hauser. II. 1871. S. 162.

orchesters wieder zu beleben".[1] Dieses damals noch seltene Verständnis spricht für den guten Geist der Münchener Musik und für Hausers gediegene Kunstbildung im besondern. In der Tat genoß sein Institut guten Ruf.

Für Rheinberger kann man sich kaum eine bessere Schule denken. Seine Begabung für den gebundenen Stil fand hier ausgiebige Nahrung. Dem künftigen Meister der Fuge war die Vertrautheit mit alter Kunst unentbehrlich. Schon an seinen Jugendwerken, später vor allem an seiner Orgelmusik und seinen köstlichen Kanons läßt sich der Segen dieses lauteren Geistes erkennen.

Mitte Oktober trat Joseph also in das Konservatorium ein. Sein Lehrer im Klavierspiel wurde zunächst Leonhard, dem er, wie die handschriftlichen Korrekturen in der Motette „Universi qui te expectant" beweisen,[2] auch seine kompositorischen Erstlinge vorlegte. Der vortreffliche Organist J. G. Herzog, mit dem ihn später herzliche Freundschaft verband, unterwies ihn auf der Orgel, und Julius Joseph Maier, Kustos an der Hof- und Staatsbibliothek, erteilte den Unterricht in Harmonielehre und Kontrapunkt. Wenn musikalisches Meistertum und Kontrapunkt zwei unzertrennliche Begriffe sind, dann hat Maier um Rheinberger

---

[1] Vgl. A. Schering, Geschichte des Oratoriums. 1911. S. 455.

[2] Vgl. auch P. S. 217 (9. März 1854): „Herr Prof. Leonhard gibt sich viele Mühe mit mir; letzthin verbesserte er die Partien der Blasinstrumente an meinem Offertorium ... und sagte, diese Arbeit sei mir vorzüglich gelungen." Leonhard hatte die Komposition angeregt. P. S. 213 (30. 11. 53).

besondere Verdienste. Er war ein gewissenhafter, unbestechlicher Lehrer, der den Wert des kontrapunktischen „Handwerks“ zu schätzen wußte. Kein Künstler darf solcher strengen Zucht gänzlich entraten, es sei denn zu seinem Schaden. Das letzte, die volle Beherrschung des Ausdrucks und der Form erzwingt er nicht im Sturmlauf, sondern in beharrlicher Kleinarbeit; er muß die bittere Wahrheit kosten, daß der Schöpferberuf nicht nur seine Lust, sondern auch seine Schmerzen hat: die Not des Werdens und Reifens, die Not der Trägheit, die im Stoff ihn allerwege hemmt und bedrängt. Davon war Maiers talentvoller Schüler wohl bald durchdrungen. Seine Skizzenblätter aus der ersten Münchener Zeit, soweit er sie der Aufbewahrung würdigte, und besonders seine eigenen pädagogischen Arbeitshefte[1] zeugen von seinem Ernst. Und nichts spricht besser für die Grundgediegenheit des Lehrers als die reinliche Technik des zum Meister gereiften Schülers. Man braucht nur Lachners Harmonik, ihre Lizenzen und Härten, das Unausgeglichene seiner strengeren Bildungen, Quintenwirkungen, Septenparallelen, Überschneidungen in der Inversio stricta, in der Nachahmung, in den Schlüssen und dergleichen — gegen die überall durchdachte, klare, flüssige, in den kleinsten Teilchen abgewogene Stimmführung, die daraus entfließende Schönheit und harmonische Ruhe in Rheinbergers Werken zu halten, um den Wert solcher Schulung zu ermessen. Auch Maier gehörte zu dem kleinen Kreis

[1] Ms. 4738: Lehrkurs des Kontrapunkts (1867/68).

von Musikern, die sich in München für ältere Musik erwärmten. Er hatte als Musikbibliothekar ausgebreitete Kenntnisse, bearbeitete alte Volkslieder, sammelte und kopierte mit der treuen Zärtlichkeit des echten Bücherfreundes. Seine peinlich genauen, zierlichen Abschriften Steffanischer Opernpartituren auf der Münchener Bibliothek muß man gesehen haben, um einen Begriff von der ehrlichen Gesinnung dieses Meisterbildners zu bekommen. Dieser ernste Geist übertrug sich auf den Knaben. In späteren Jahren freilich mußte Rheinberger doch einmal gestehen, daß nur e r es eigentlich bei Maier habe aushalten können.[1] Bei aller Verehrung und Dankbarkeit wurde er sich doch dessen bewußt, wieweit die Fähigkeiten seines Lehrers reichten. Maier verschloß sich hermetisch gegen alles, was Fortschritt hieß. Wagners Kunst war ihm unbegreiflich. Seinen Standpunkt dokumentiert das von ihm katalogisierte Exemplar der auf der Münchener Staatsbibliothek befindlichen Tristan-Partitur: auf der Innenseite des Deckels steht vor der Signatur „Mus. th." (Musica theoretica), obwohl das Werk richtig unter der praktischen Musik Aufstellung gefunden hat. Maier hatte sich eben „verschrieben". Den feinen Sarkasmus, den später auch Rheinberger im Umgang mit seinen Schülern nicht zu unterdrücken vermochte, wenn er auf die neudeutsche Musik kam, hat er wohl a prima vista von seinem Lehrer. Freilich mußte er später einmal dessen Rückständigkeit am eigenen Fleisch verspüren, als er ihm

[1] TB. II. 1871.

sein Lustspiel „Türmers Töchterlein" zum erstenmal vorspielte. Während andere, darunter Lachner und Riehl, mit herzlicher Freude an dem Humor des Werkes sich erquickten, blieb Maier kalt und fand kein Wort des Beifalls. Als dann Frau Fanny auf dem Heimwege diesen Gegensatz berührte und besonders auf die helle Begeisterung des jungen Giuseppe Buonamici, der ebenfalls unter den Zuhörern war, hinwies, fuhr Rheinberger heraus: „Wie kann man Maier und Buonamici miteinander vergleichen; das ist wie Kühleborn und Petrarca!" Man wird nicht sagen können, er habe seinen Kritiker nicht erkannt.

Professor Herzog verschaffte ihm ein Jahr nach seiner Aufnahme in die Schule in Anbetracht seiner raschen Fortschritte die Stelle des Vizeorganisten bei St. Ludwig, zugleich an der St. Michaels-Hofkirche und an der „Kirche in der Herzog-Max-Burg".[1] Das schmächtige Bübel, das namentlich an dem großen Werk der Michaelskirche oft Staunen erregte, war also frühzeitig auf Erwerb bedacht. Er will seinen Eltern die Lasten seiner Erziehung erleichtern. Bald tut er sich auch um Schüler um. Rührend ist die Gewissenhaftigkeit, mit der er seine Auslagen und Einnahmen bucht, um dem Vater Rechenschaft abzulegen. Die Briefe aus dieser Zeit sind noch erhalten.[2] Sie sind, wie alle seine schriftlichen Äußerungen, ungemein charakteristische Dokumente; bei der Jugend ihres Verfassers von seltener Klarheit, Feinheit des Urteils; schlagfertig

[1] P. S. 210. — [2] P. S. 211 ff.

und humorvoll, bestätigen sie zugleich auch das zärtliche Familienleben, das im Hause Rheinberger gepflegt wurde: die Anhänglichkeit an die Geschwister, die altertümliche Ehrfurcht vor Vater und Mutter, die er, wie das Landvolk auch heute noch, mit „Sie“ anspricht. Aus diesen schönen, reinen, gemütvollen Kundgebungen allein läßt sich die Kraft ihrer Persönlichkeit ermessen. Die stärksten Impulse nimmt der Künstler aus diesem zartesten und intensivsten Heimatgefühl. Unselig der Mann, der es nie gekannt!

Rheinberger war kein Freund des Briefschreibens. Im Vergleich mit Wagner, Cornelius, Liszt ist er geradezu wortkarg, wenn auch sicher mehr Briefe noch vorhanden sind, als heute vorliegen. Er selber hätte auch kaum ein Tagebuch geführt. Was er zu sagen hatte, legte er in seine Musik. Um so wertvoller sind eben die Jugendbriefe. Sie erzählen mancherlei, was ihn berührt, und beleuchten oft blitzartig die Münchener Geschichte der fünfziger und sechziger Jahre. Gern, aber nicht aufdringlich berichtet er von seinen erstaunlichen Fortschritten, die ja dann von seinen Lehrern mit fast überschwänglichen Worten beglaubigt werden. Die „süßsaueren Gesichter einiger Kollegen“ bei dem Erfolg seiner Kantate („Lobet den Namen des Herrn“) freuen ihn allerdings am meisten.[1] 1852 hört er zum ersten Male eine Oper, Mozarts „Zauberflöte“. Aber er muß sehr sparen; es ist das Jahr der großen Teuerung, wo die Klafter Holz 13 Gulden und das Pfund Mehl

[1] P. S. 213.

10 Kreuzer kosten. Später sind die Semmeln so klein, daß er „beim Frühstück oft nicht weiß, ob er sie schon verzehrt habe oder nicht“. 1853 hört er Meyerbeers „Prophet“: „Die Musik ist pompös,“ schreibt er, „aber entbehrt größtenteils einer harmonischen Grundlage und hascht zu sehr nach Effekt.“[1] Immer wieder grassiert die Cholera in München. „Die Münchener tun, wie wenn nichts gewesen wäre, reden nie davon.“[2] Altklug spottet er über das Lola-Montez-Fieber der Münchener, als wieder eine spanische Tänzerin Furore macht. „Man dächte, man hätte hier der spanischen Tänzerinnen genug gehabt.“[3] Dazu muß man das Kerlchen vor sich sehen, mit dem lieben, zarten Gesichtchen, den verträumten Augen und dem feinen, scharfgeschnittenen Mund, dem man ein frisches Wort wohl zutraut. Auf einem Jugendbildnis sitzt er mit einem Notenblatt in der Hand, halb zu einer Mozartstatuette hingewendet, die ihm der Photograph wohl auf besonderen Wunsch auf den Tisch stellen mußte.[4] Seine Mozart-Verehrung schimmert auch da und dort zwischen den Zeilen hindurch. Im Jahre 1853 gründet er mit anderen Zöglingen des Konservatoriums „einen kleinen Mozartverein, dessen Direktor Jos. Rheinberger heißt“.[5] Bald darauf, „am Vorabend von Mozarts Namenstag“, dirigiert der Vierzehnjährige sein erstes Vereinskonzert. Scheint auch diese Gründung nur geringe Lebenskraft gehabt zu haben, so zeigt sie doch den unbezwinglichen

[1] P. S. 211. — [2] P. S. 218. — [3] P. S. 219.
[4] „Die Musik.“ V. 22. Beilage 2.
[5] P. S. 213.

Wirkensdrang des jungen Musikers. Ein Jahr später wird er beim Münchener Oratorienverein als „Chor-Repetitor“ beschäftigt, findet damit ein Feld, das ihm die ersehnte intensivere Tätigkeit und, wie er gesteht, geistigen Gewinn, aber auch Neider verschafft.[1] Daneben war er, wohl auf Anraten seiner Lehrer, beflissen, an seiner etwas vernachlässigten allgemeinen Bildung zu feilen. Seit dem Feldkirchener Unterricht hatte er sein bißchen Latein völlig „verschwitzt“ und leider auch keine Gelegenheit mehr gehabt, das Versäumte nachzuholen — für den katholischen Kirchenkomponisten, der unbedingt des Lateinischen mächtig sein muß, doppelt mißlich. Wenn auch später Rheinbergers lateinkundige Gattin treulich nachzuhelfen versuchte,[2] so bleibt doch die Tatsache bestehen, daß die liturgischen, textlichen Verstöße in einzelnen Messen und Motetten[3] nicht auf Versehen allein beruhen. Die improvisierte Schulbildung ist wohl der tiefere Grund, warum Rheinberger auch in literarischen Fragen schließlich so ganz und gar von seiner Beraterin abhängig wurde. Allerdings wissen seine Lehrer von seinem unbegrenzten Lerneifer zu berichten. Französisch und Englisch scheint längere Zeit sein Ehrgeiz gewesen zu sein.[4] In dem Brief eines Gönners heißt es, daß er für sein Alter außerordentlich gebildet sei und schon sehr viel gelesen habe, — und, wenn er studiert

[1] P. S. 218, 219.

[2] In einer Motette aus der Jugendzeit schreibt er beharrlich: „Jam sol recredit.“ In op. 107 ist der Text korrigiert.

[3] Besonders op. 118 und 171. — [4] P. S. 210, 220.

hätte, ein ebenso vorzüglicher Student geworden sein würde.[1] Aber — der Briefschreiber, wohl ein ernster, geistig bedeutender Mann, der den aufgeweckten Knaben unendlich förderte, darf in diesem speziellen Fall doch nicht als unbefangen gelten. Er sieht die Sache, wie er sie möchte, und eilt der Wahrheit voraus. Er ist in seinen kleinen Wundermann verliebt. Dieser Gönner ist der Geologe Emil Schafhäutl, der sich nebenbei mit akustischen Studien befaßte, auch alte Musik sammelte, Mensuralwerke spartierte und mittelalterliche Traktate aus den Münchener Bibliotheken aufstöberte. Auf der Münchener Staatsbibliothek zeugen viele der von ihm hinterlassenen Drucke mit eigenhändigen Glossen, genialen Krähenfüßen, die man erst mühsam entziffern muß,[2] von der Belesenheit ihres früheren Besitzers. Er war auch in der klassischen Kunst bewandert, Verehrer Lachners, mit J. J. Maier, Hauser und anderen Musikern befreundet. Die öffentlichen und privaten Musikveranstaltungen hatten in ihm einen zuverlässigen Gast. In seiner Eigenschaft als Musiker wurde er auch zu Inspektionen und amtlichen Prüfungen an der Musikschule berufen, unter anderem 1853 als Ministerialkommissär, mit dem Auftrag, über die Anstalt Bericht zu erstatten, und so konnte er sich von dem phänomenalen Talent des Knaben, das ihm schon gerühmt worden war, selber überzeugen. In dem erwähnten Brief, den er an Josephs Vater gerichtet hatte,

[1] P. S. 215.

[2] In einem Brief an Joseph spottet er selber darüber. P. S. 216.

schildert er in herzlichen Worten den erfrischenden Eindruck, den er von dem Jungen erhalten habe:[1] „Er ragte durch Physiognomie und Haltung so weit über seine Mitschüler hervor, daß ich beim ersten Anblicke zu meinem Nachbar sagte: Der muß unser Rheinberger seyn. Ich schrieb ihm bei der Prüfung ein Thema auf, das er auf der Orgel auszuführen hatte und er that dies mit so viel Gewandtheit, daß alle Commissionsmitglieder in Erstaunen gerieten.... Bald nach der Prüfung kam er mit einem seiner Mitschüler, der mich schon früher kannte, in meine Wohnung um mir zu zeigen, daß er mehr in musikalischer Hinsicht zu leisten verstände als er während der Prüfung zu zeigen vermochte. Ich setzte ihn ans Klavier und beschäftigte ihn da zwei Stunden lang. Ich bemerkte da noch mehr, daß mein junger Freund in Hinsicht auf musikalische Begabung eine außerordentliche Erscheinung sey.... Wir fuhren in der Münchener Umgebung spazieren — und damit lernte ich ihn auch noch von der Seite seines Herzens kennen, die für mich nicht minder anziehend war als die seines Geistes. Der Knabe hat wirklich in einem so zarten Alter in musikalischer Hinsicht Schwierigkeiten überwunden, die mancher sonst gute Musiker während seines ganzen Lebens nicht zu besiegen lernt, dabei hat er ein gesundes musikalisches Gedächtniß und das feinste Gefühl für musikalische Schönheit, so daß es gar keine Schwierigkeiten macht, ihn in die Tiefen musikalischer Schöpfungen einzuführen, ja

[1] P. S. 214 f.

ich kann dabei eine Sprache führen, deren ich mich gewöhnlich nur im Umgange mit gereiften musikalischen Männern bedienen kann.... Dabei ist er so gut von Herzen, so bescheiden im Umgange, daß ich ihn mit der vollsten Wahrheit das begabteste, liebenswürdigste Kind nennen kann, das mir während meines langen Lebens vorgekommen ist ... (und er) ist noch so unverdorben, daß ich bei seinen naiven Fragen im „Don Juan" acht haben mußte, einer passenden Antwort halber nicht in Verlegenheit zu geraten.... So wollen wir in der frohen Überzeugung leben, daß er nicht nur ein großer Musiker, sondern auch, worauf denn doch zuletzt alles ankommt, ein guter Mensch werde und bleibe."

Über die erwähnte Prüfung berichtete Joseph selber nach Hause,[1] und er hat sich auch späterhin gerne ihrer erinnert.[2] Damals wurde ein Quartett von ihm aufgeführt, dann kam die Orgelprüfung, welche ihm „ziemlich heiß machte". Da mußte er „registrieren, präludieren, die Passacaglia von Bach produzieren", in sechs griechischen Tonarten Übergänge machen, „und als ich glaubte, fertig zu sein," fährt er fort, „schrieb der Professor der Universität ein Fugenthema auf, welches ich im Stegreif zur Fuge machen sollte (das allerschwerste einer Prüfung), ich spielte und sie sagten, es sei sehr gut gegangen." Nachher habe ihn der Professor eingeladen; da mußte er nun Partituren lesen, nämlich „Iphigenia in Tauris", „Alceste" von Gluck und mehrere Ouvertüren von Mozart,

[1] P. S. 211 f. — [2] Hinger, S. 175.

alle aus 16 Zeilen. „Da sagte (der Professor), diese Ouverturen hätte ich gewiß schon geübt und brachte nun Partituren von Abbé Vogler,[1] welche nur er allein und zwar die Handschrift besitzt und es freute ihn sehr, daß ich sie eben so gut spielte wie die andern.“ An anderer Stelle erzählt er, daß Schafhäutl ihm „eine Mozartbiographie und einen Arm voll wertvoller Musikalien“ geschenkt habe. Von da ab stand ihm die Bibliothek seines neugewonnenen Freundes zur Verfügung. So hatte er Gelegenheit, sein Wissen zu erweitern und manches kennen zu lernen, was ihm bei seiner außerordentlichen Bildungsfähigkeit von Wert war. Er studierte Partituren, auch alte Musik, besuchte die Oper, las theoretische Werke, die er auf Schafhäutls Veranlassung der Staatsbibliothek entlieh,[2] und hatte sich bald auch Urteile seines Mentors angeeignet, die über den Horizont eines Fünfzehnjährigen weit hinausgingen, namentlich in politischen Dingen. Und diese Anschauungen wurzelten in seiner jungen Seele. Aus dem liechtensteinischen Partikularisten wurde ein Deutscher, der sich, des großen Vaterlands bewußt, ein geeintes Deutschland ersehnte. Der prächtige Brief vom 29. Juli 1870 an seinen Bruder David, der ihn aufgefordert hatte, vor der „Invasion der Franzosen“ nach Vaduz zu flüchten,[3] zeugt von seiner kernhaften Gesinnung, und in einem späteren, vom Dezember desselben Jahres, wird sie noch deutlicher.

---

[1] Schafhäutl schrieb eine Biographie Voglers (1888).
[2] P. S. 212 (1853). — [3] P. S. 315.

Trotz seiner Fortschritte scheinen die Eltern beabsichtigt zu haben, Joseph nach Abschluß seiner dreijährigen Studien am Konservatorium in die Heimat zurückzurufen. Wohl dachten sie, ihn irgendwo unterzubringen, wo er seine Kunst verwerten konnte. Er kostete sie zuviel, obwohl er ungemein bescheiden lebte. Eine „Freistelle" in der Schule, wie sie Direktor Hauser selbst angeregt hatte, stand ihm als Ausländer nicht offen.[1] Schon 1853 war Joseph genötigt, gegen vorzeitigen Abbruch des Unterrichts sich zu verwahren: „Heute früh sagte Herr Direktor zu mir, es würde ihn sehr freuen, wenn ich das nächste Jahr wiederkäme", schreibt er unterm 1. Juli. „... Ich weiß wohl, daß es für meine Ausbildung gut wäre, wenn ich noch ein Jahr hieher käme — weiß aber auch, was es kostet. Ich habe schon so viel nachgedacht und studiert, weiß aber nichts zu finden, denn hiesige Studenten geben Unterricht zu 6 +r per Stunde! Gott jedoch wird weiter helfen."[2] In einem Brief an die Schwester Mali (1854) wurmt ihn diese Abhängigkeit.[3] Auch Josephs Lehrern konnte seine Zukunft nicht gleichgültig sein. Professor Herzog richtete im Juni 1853 an den Vater die Anfrage, ob er den Knaben nicht noch ein Jahr studieren lassen wolle. „Der kleine Patron" verspreche „einer der glänzendsten Orgelspieler zu werden, die je gelebt haben". Wenn er fix und fertig sei, wolle er „mit ihm eine kleine Reise machen und ihn als Orgelspieler in die musi-

[1] P. S. 212 (dd. 1. 7. 1853). — [2] P. S. 212.

[3] P. S. 217.

kalische Welt einführen".[1] Ein Jahr darauf schrieb J. J. Maier an den Vater, rühmte das Talent und meinte, „daß von ihm Glänzendes zu erwarten sei, wenn seine Studien und Fortschritte nicht unterbrochen würden, wenn er, bis er mindestens das 18. Jahr erreicht habe, bloß der Kunst leben könne". Er habe erwogen, ob nicht der (leider unmusikalische) Fürst von Liechtenstein um Unterstützung angegangen werden könnte. Um zu diesem Zweck Zeugnisse musikalischer Kapazitäten zu sammeln, habe er sich auch an Generalmusikdirektor Lachner gewandt, der über das Talent und Können des Knaben erstaunt gewesen sei.[2] Diese Bemühungen hatten Erfolg. Als Joseph 1854 die Musikschule absolvierte, übernahm Lachner, der freilich schon durch Schafhäutl auf ihn aufmerksam gemacht worden war,[3] die Weiterbildung. Vielleicht hatte auch der Fürst von Liechtenstein den Buben seines Rentmeisters nicht ganz vergessen. Die 1865/66 entstandene „Wallenstein"-Symphonie ist ihm gewidmet. Aber groß dürften die Zuwendungen kaum gewesen sein. Denn auch jetzt heißt es Schüler suchen.[4] Bald freilich hat er deren genug.[5] Aber sie kosten ihn Zeit, die er viel lieber seinen Kompositionen gewidmet hätte. Oft kommt er vor zwölf Uhr nachts vor lauter Stundengeben und Komponieren nicht ins Bett. Morgens 6 Uhr muß er bisweilen schon wieder in die Kirche an die Orgel. Schaffen! Der Gedanke übt auf ihn seinen mächtigen Zauber aus; ein unbändiger

[1] P. S. 214. — [2] P. S. 214. — [3] P. S. 212 (dd. 1. 7. 1853). — [4] P. S. 220. — [5] P. S. 309; 310.

Drang erfüllt ihn, die inneren Gesichte in künstlerische Formen zu zwingen, den erwachten Kunsttrieb zu befriedigen. Ein geheimer Ansporn dabei ist freilich die Sorge ums tägliche Brot. Musik war damals in München schlecht bezahlt. Wenn er für zwanzig Stunden im Monat 8 ganze Gulden bekommt, glaubt er sich schon zu besonderen Gegenleistungen verpflichtet. Auch der Organistendienst trägt wenig ein: in einem Bericht über seine erste Oratorienaufführung (1857) zeichnet er „Jos. Rh., k. Hoforganist (mit 60 fl. Gehalt)“. Und die erste feste Anstellung scheint seine Lage nicht wesentlich verbessert zu haben. Noch 1861 hat er trotz mannigfacher Bezüge nicht sein Auskommen. Das „Schulmeistern“ wird ihm immer zuwiderer.[1] Manchmal reißt sogar ihm die Geduld.[2] „Müßte ich nur nicht immer meine beste Zeit an Dummköpfe vergeuden, so wollte ich was Rechtschaffenes zu Tage fördern .... wollte ich gern von früh bis spät an meinem Notenpulte sitzen und noch Te Deum singen dazu.“[3] Ein andermal heißt es: „‚Keine Ruh bei Tag und Nacht‘ vor lauter Musik, Kopf- und Bauchweh vor lauter Musik — und wenn einmal ein Sonn- und Feiertag kommt, erst recht Musik; komme ich von meinem Tagwerk nach Hause, wartet schon ein Schüler zur Musik; und wartet keiner, so gibt's erst recht Musik. . . .“[4] Das ist humoristisch; aber in einem Brief an den Bruder David wird er deutlicher: „Das lumpige, elende, erbärmliche Geld! Da fragt Dieser oder

[1] P. S. 312. — [2] P. S. 310 (17. 7. 57). — [3] P. S. 312 (6. 2. 61). — [4] P. S. 312 (7. 11. 61).

Jener: Ja, warum thun Sie nicht das? — warum gehen Sie nicht dorthin? Bescheiden antwortet man: O, ich habe nicht Lust, nicht Zeit! ... Lüge! kein Geld habe ich! Und dann sollte man sich dessen noch schämen — ist das nicht eine erbärmliche Welt?"[1] Wenn ihm auch schließlich die „rastlose Tätigkeit zur andern Natur geworden", so daß er jede Unterbrechung haßt,[2] so befällt ihn doch oft eine „gedrückte und melancholische Stimmung", daß er wirklich krank zu sein glaubt.[3] „Ja, wenn Complimente Dukaten wären, könnte ich jetzt einige Jahre sorgenlos leben ...", seufzt er nach dem glänzenden Erfolg seiner „Wallenstein"-Symphonie.[4] Solche Ausbrüche von Bitterkeit darf man indessen nicht allzu tragisch nehmen. Sie sind aber zum Teil wohl auch auf nervöse Störungen zurückzuführen. Rheinberger beginnt in dieser Zeit wirklich zu kränkeln, ist schwach auf der Lunge, und die Ausgaben für den Arzt spielen in seinem Finanzhaushalt bereits eine Rolle.[5] Ohne Zweifel kündigen sich die Zustände, über die später Frau Fanny in den Tagebüchern berichtet, damals schon an.

Über den Unterricht bei Lachner verlautet wenig. Ob der vielbeschäftigte Theatermann überhaupt der geeignete Lehrer war, darf bezweifelt werden. Unterm 8. Mai 1855 schreibt Rheinberger an die Eltern: „Lachner gibt sich viele Mühe mit

[1] P. S. 312 (15. 10. 63). — [2] P. S. 312 (29. 12. 63). — [3] P. S. 313 (13. 12. 65). — [4] P. S. 314 (1. 12. 66). — [5] P. S. 313 (13. 12. 65).

mir und hat mich gerne."[1] Wenn aber nicht alles täuscht, scheint er in späteren Jahren das Gefühl engerer Zusammengehörigkeit nicht empfunden zu haben. In den Tagebüchern fällt einmal eine bezeichnende Äußerung über den „Alten". Ein andermal, in einem Brief an David, ist von den Erfolgen seiner „Wallenstein"-Symphonie die Rede: „Lachner zeigte sich in der ganzen Angelegenheit sehr freundlich und äußerte sich überall über mein Werk so lobend, daß ich es gar nicht zu schreiben getraue; er hat sich darin seit der für ihn so trüben Wagner-Periode etwas geändert."[2] Das schmeckt nicht nach lieben Erinnerungen. Aber gerade die Kunstgeschichte weiß von Mißhelligkeiten in den Meisterschulen zu erzählen; und die „Alten" beanspruchen ihr Recht, der Jungmannschaft den Sieg nicht leichter zu machen, als er ihnen geworden ist. Beim ersten Besuch im Hause Lachners gleich zwei Enttäuschungen: Rheinberger hatte da eine Oper — wohl das Singspiel „Scherz, List und Rache" von Goethe — seinem Lehrer überreicht. Dieser war „ausgezeichnet zufrieden" und „hätte sie aufführen lassen", wenn — der Text nicht so unbedeutend gewesen wäre. Dabei hätte er dem Komponisten sogar „eine Direktorstelle mit 1000 fl. Gehalt" angetragen, wenn — er „ein paar Jährchen älter gewesen wäre". „... Es konnte mich dieses ungeheuer ärgern", setzt der gute Junge hinzu.[3]

Lachners Unterricht beschränkte sich wohl auf stilkritische Winke. Der Schüler brachte seine

[1] P. S. 219. — [2] P. S. 314 (1. 12. 1866). — [3] P. S. 218 (29. 1. 1855).

Entwürfe zur Durchsicht, empfing neue Anregungen und studierte jedenfalls die Werke seines Lehrers. So entstanden verschiedene Kammermusikwerke: das Quintett op. 19 (ältere Bezeichnung, ungedruckt),[1] das Ende April im Konservatorium aufgeführt wurde,[2] ein neues Streichquartett, das 1857 „im dritten Seidelschen Konzerte" unter dem Beifall der „Herren Lachner, Perfall, Schafhäutl, Maier und Leonhard" gespielt wurde,[3] — wohl das Quartett in G-Moll[4] aus dem gleichen Jahr. Ein „großes Oktett", das leider verloren gegangen ist, gedachte Lachner 1860 in einem Abonnementkonzert der Musikalischen Akademie vorzuführen.[5] Derselben Zeit gehören die 1863 umgearbeiteten „50 Variationen" für Klavier an, die 1872 unter dem Titel „Ein Studienwerk. Thema mit (37) Variationen und einem Capriccio-Finale" als op. 61 erschienen und Julius Rietz in Dresden gewidmet sind.[6] Auch sie fanden Lachners Beifall.[7] Ebenso dürfte das ungenannte Oratorium (wohl „Jephtas Opfer"),[8] das 1857 im Oratorienverein in seiner Anwesenheit zum Vortrag gelangte,[9] eine Frucht dieser Studien sein. Das eigentliche Gesellenstück war wohl Rheinbergers erste Symphonie in D-Dur, die im Verzeichnis der Jugendwerke als Nr. 1 op. 21,[10] in dem Brief vom 8. Mai 1855 aber als op. 22 erwähnt ist: „Gegenwärtig componiere ich eine Symphonie op. 22,

[1] S. VW. VIII. 3. — [2] P. S. 219 (30. 4. 55). — [3] P. S. 309 (1. 3. 57). — [4] VW. VIII. 16. — [5] P. S. 311 (13. 5. 60). — [6] VW. X, 52. — [7] P. S. 311 (13. 5. 60). — [8] VW. II, 1. — [9] P. S. 308 f. (Davids Tag [30. Dez.] 1857). — [10] VW. VII. 1.

welche sehr den Beifall des Herrn Generalmusikdirektors hat."[1] Sie wurde am 15. September 1855 zur Namensfeier der Königin Maria im Konzertsaal „zur Tonhalle" unter Leitung des Komponisten zur Aufführung gebracht. Alles drängte sich um ihn, um ihm zu gratulieren, „besonders das Adagio entzückte alles", und Schafhäutl meinte, „es sei dies ein Werk, wie es nicht ein Knabe, sondern ein Mann von 30 Jahren mache".[2] Aus diesen Tagen stammt noch ein Brief des „Repartitors beym Magisrate" Joh. Ev. Perstenfeld, bei dem — in der „Maximilians-Vorstadt, Findlingsstraße Nr. 1/I." — der junge Musiker seit seiner Übersiedlung nach München wohnte. Zeuge des Triumphes, kann der Mann seine Gefühle nicht mehr bemeistern und schickt also dem Vater des „jungen Mozart" einen langen, schwärmerischen Glückwunsch.[3] Die handschriftliche Partitur der Symphonie trägt das genaue Entstehungsdatum „15. 4. bis 15. 6. 55"; dazu den Vermerk, daß sie am 7. 1. 56 zum zweiten Male aufgeführt worden sei. Bleistiftkorrekturen verraten die bessernde Hand des Lehrers. Über die Klarinettenmelodie des Adagio-Satzes schreibt er: „besser für eine Oboe", obschon die Klarinetten an dieser Stelle (S. 99) mit den Flöten gut verschmelzen. In der Gliederung ist Lachners Vorbild leicht zu erkennen. Die hier auffällige Umstellung des Menuettos zwischen Hauptsatz und Adagio ist zwar auch den Klassikern geläufig, aber doch

[1] P. S. 219. — [2] P. S. 219 (7. 8. 55); 220 (16. 9. 55). — [3] P. S. 221 (17. 9. 55).

immer Ausnahme von der Regel. Lachner selber gebraucht sie oft in seiner älteren Instrumentalmusik, wie zum Beispiel in der stark an Weber und die Wiener Virtuosen anklingenden Klavier-Sonate op. 25. Später ist er mehr und mehr davon abgekommen. Auch der Schüler muß erkennen, daß der Kontrast gegen den Allegro-Hauptsatz eigentlich einen langsamen Nachsatz erfordert, und daß diese Anordnung auch durch die historische Entwicklung begründet ist. Aber noch in der zweiten Jugend-Symphonie (VW. VII. 3), in den Klaviersonaten in D-Dur (VW.X.4) und F-Moll (VW.X.5), in den Quartetten in A-Dur (VW. VIII. 11) und in Es-Dur (VW. VIII. 17) liebt er es, die Mittelsätze umzustellen. In dem G-Moll-Quartett aus dem Jahre 1857 (VW. VIII. 16) wird jedoch schon die klassische Anordnung vorgezogen, und so in den späteren Werken, mit Ausnahme der Klaviersonaten op. 47 und 135 und des Nonetts op. 139, die wieder den Menuettsatz an zweite Stelle setzen. Um auf die D-Dur-Symphonie zurückzukommen, sie ist eine Talentprobe, bezeichnet durch die Sicherheit der Form. Rheinbergers eigentümliche gedrungene Kürze kündigt sich hier bereits an. In Lachner hätte sie kaum ein Vorbild gehabt. Seine Symphonien leiden besonders an Weitschweifigkeit; noch im Allegro seiner sechsten Symphonie ist das richtige Maß nicht gefunden. Nein, es ist Mozarts Geist, der in dieser ersten Symphonie Rheinbergers webt und waltet, ein frischer, gedankenfroher, aus dem Gefühl keimender Kraft entspringender Humor. Eher kommt die schulmäßige Kontrapunktik im Durchführungsteil

und im Trio auf Lachners Rechnung; es wimmelt nur so von Engführungen.

Seinen Eltern pflegte der junge Künstler über neue Kompositionsversuche fleißig zu berichten. Unterm 20. Februar 1854[1] weiß er deren eine stattliche Menge aufzuzählen. Bis 1859 läßt er weitere Nachträge folgen, die von seiner rastlosen Tätigkeit zeugen. Einen vollen Einblick in die schier unerhörte Fruchtbarkeit dieser Jahre gewährt das eingangs erwähnte Verzeichnis, das er sich, wohl als Schüler Lachners, angelegt hatte.[2] Es trägt die Überschrift „Thematischer Catalog aller meiner Compositionen vom 1. August 1853 an“ und schließt mit Nr. 124 „2 Lieder aus Goethes Faust“, nachweisbar aus dem Jahre 1859. In den sechs Jahren notiert er demnach, außer den schon genannten zwei Symphonien, sechs Sonaten, fünf Streichquartette, ein Trio, ein Quintett, drei Kantaten, ein Oratorium, zwei Opern und den ersten Akt einer dritten, die vollständige Musik zur „Jungfrau von Orleans“, vier Ouvertüren, drei Messen, zwölf Offertorien und Messensätze, ein Requiem, etwa hundert Lieder, Klaviersachen, Orgelstücke und anderes — wobei sich herausstellt, daß dieses Verzeichnis verschiedene in den Briefen genannte Werke gar nicht einmal mitzählt. Im Jahre 1859 hört diese massenhafte Produktion natürlich sowenig mit einem Male auf, als sie 1853 mit einem Male eingesetzt hatte. Erst im Laufe

[1] P. S. 216.

[2] S. Vorwort S. V und Anhang S. 234 (Quellen).

der sechziger Jahre scheint sich die überschäumende Kraft ausgetobt zu haben; von da ab gewinnt sie an Tiefe, was sie an Breite verloren hat.

Nur ein kleiner Teil aller dieser Jugendwerke ist im Nachlaß nicht enthalten, also verschollen. Das Vorhandene aber ist so reichlich und reichhaltig, daß sich hier die geistige Entwicklung des Künstlers wie in einem aufgeschlagenen Buche lesen läßt. Wohl selten bietet sich das Bild eines erwachenden, allmählich zu Halt und Eigenheit aufwachsenden Talents in ähnlicher Klarheit. Nicht alles ist gleichwertig in dieser langen Reihe von Entwürfen, vieles mit Zeichen der Unreife behaftet, und Rheinberger selber hat sein Urteil darüber gesprochen, wenn er seine Jugendarbeiten später der Öffentlichkeit vorenthielt, sohin gleichsam annullierte. Sicherlich aber nicht durchaus zu Recht.

Eine Vorliebe für einzelne Gattungen und Formen der Musik tritt zunächst nicht hervor. Begreiflicherweise gab der tägliche Kirchendienst dem jungen Organisten mancherlei Anregungen, beschäftigte und befruchtete seine Phantasie. Für das kirchenmusikalische Renaissance-Problem fehlte ihm noch das Verständnis, obschon er ja besonders in den Hofkirchen Gelegenheit hatte, altklassische Musik zu hören. Aber man darf auch nicht vergessen, wie wenig die geistigen Führer dieser neuen Bewegung fähig oder gewillt waren, sich selber die Stilelemente der alten Kunst untertan zu machen. Weder Ett noch Aiblinger sind mit dem Eigentümlichen der Mensuralmusik wahrhaft vertraut. Aiblinger denkt und schreibt durchaus italienisch; in seinen Marienliedern, seinen Messen

„Santa Theresia“, „Santa Croce“, „al cor di Gesu e Maria“, in den Litaneien und Vesperpsalmen ist nichts, was der alten Tonalität, der polyphonen Melodik und dem spezifischen Prosaismus der alten Chormusik auch nur ähnlich sähe. Und wie stilwidrig behandelt er überdies die Orgel! Die Messa a canto fermo harmonisiert er nach dem Zuschnitt der Bachschen Choräle, — offenbar der Höhepunkt antiker Wirkung für ihn. Etts A-cappella-Kompositionen, unter anderm das vierstimmige Requiem in Es, die Missa Choralis über den 6. Ton, die Messe zu 8 Stimmen in F, die neun Engelschöre, haben wohl einen leisen Anhauch von Klassizität und stehen darin höher als Aiblingers Kirchenmusik; aber gäben nicht seine handschriftlichen Kopiaturen klassischer Mensuralmusik davon Zeugnis, seine eigenen Tonsätze verrieten kaum tieferes Studium der Alten. Am nächsten kommt ihm J. H. Stuntz, der mit Palestrina und seiner Zeit wohlvertraut zu sein scheint. Lachners Liebe zur alten Kunst ist mehr platonisch: sie reicht eigentlich nicht über Bachs Zeitalter hinaus. So edel und ausgereift seine Chormusik ist, im Requiem, in der A-moll-Messe, im achtstimmigen Stabat mater, selbst da, wo er archaisieren *will*, spricht er durchaus in der Mundart seines Zeitkreises. Sein Ideal ist die Instrumentalmesse der Wiener Klassiker. Ett, Aiblinger und Lachner also schreiben mit Vorliebe in diesem weltbürgerlichen Stil; neben ihnen die beiden Münchener Hofkapellmeister Roeder und der genannte Stuntz, dann Pentenrieder und Kempter, die Augsburger Chorregenten Donat Müller und Karl Ludwig

Drobisch, der Breslauer Brosig, die Wiener G. von Preyer und R. Führer, — das sind die Komponisten, die damals auf den Münchener Kirchenchören nach Haydn und Mozart am meisten geschätzt wurden. Ihre Tendenz ist entschieden volkstümlich: Kürze, Sanglichkeit, Leichtfaßlichkeit. Donat Müller versichert immer wieder (wie in seinen „Lateinischen Litaneien vom heiligsten Namen Jesu“), daß Gesang- und Instrumentalstimmen „wirklich leicht“ seien. Kempter stellt in seinen „Landmessen“ wahre Wunder von Einfachheit hin, Universalmessen, Allerweltsmusik, mit dem bekannteren Violinschlüssel anstatt des alten in C, den Dilettanten zu Dank, erleichtert durch unbeschwerliche Tonarten und gefahrlose Modulationen, und durch eine ausgesetzte Orgelstimme anstatt des bezifferten Basses, der für manchen seine Schwierigkeit hat. Jetzt will die Orgel auch wie im altitalienischen Kirchenkonzert als Orchesterersatz gebraucht sein. „Sie vertritt“, so schreibt einmal Drobisch zu seiner 7. Landmesse, „Flöten, Clarinetten und Fagotten und bringt bei rechtem Gebrauche der Register eine vollere und kirchlichere Struktur hervor.“ Ergo: Hast du nicht Wein, so nimm Wasser! Bedenklicher noch: Man glaubt sich in Haydns und Schuberts Namen zu liturgischen Lizenzen legitimiert. Gloria und Credo, deren Textlängen dem abgekürzten Verfahren am meisten widerstreben, müssen sich Eingriffe gefallen lassen; auch das Agnus Dei bleibt nicht davor bewahrt. — Gewiß, solche Messen haben mit den altklassischen nur mehr wenig gemein. Theatercrescendos, Fanfaren, Trompeten-

schlüsse und Kyries und Misereres in wiegendem Landlertempo entsprechen kaum dem Ideal objektiver Kirchenkunst, obschon sie keineswegs so ganz ohne Beispiel aus dem 16. Jahrhundert dastehen. Gewiß, es mangelt nicht an Mißgriffen, an Quark und Afterkunst. Im andern aber — tadle, wer kann! Wann hätte man verboten, menschliches Tun und Dichten aus seiner Zeit zu begreifen? Diese „heillose“ Kirchenmusik unserer Großeltern — man muß sie nur in rechter Weise hören — was ist das für ein schlichtes, helles, frohmütiges Lobsingen! Welche Kraft im Schwachen! Welche Kindlichkeit! Ein Beten in Schönheit, ohne Arg, voll Zuversicht, beglückend wie ein altes Lied, wie der Zauber süddeutscher Städtebilder, wie ein Blick in das sonnenwarme Hügelland, das zu den blauen Bergen sich hindehnt: „Heimatkunst“ — heißt man solche urtümliche Äußerungen in der Literatur und weiß sie zu schätzen. Wer das Volk versteht, das seinen Herrgott mit schwieliger Hand sich selber schnitzt und die Leidensgeschichte des Erlösers in poetische Formen faßt, sehnsüchtig und bewegten Herzens, um sie mit den Sinnen nachzuleben, der versteht auch, warum es diese Musik in seinen Kirchen haben will, gerade d i e s e.

Auch Rheinbergers Erstlinge wie seine späteren Kompositionen für die Kirche nehmen den italienisierenden Wiener Stil zum Ausgangspunkt, zeigen aber bald eine klassizistische Tendenz. Die am 31. Oktober 1853 beendigte und als op. 2 Schafhäutl „zum Namenstag“ überreichte Instru-

mentalmesse in D-Moll[1] hat festlichen Charakter. Merkwürdigerweise fehlt in der Partitur die Orgelstimme. Mit dem Orchester hat der jugendliche Komponist noch seine Not. Die D-Hörner behandelt er als nicht transponierende Instrumente, die Oboen treibt er im Credo ohne triftigen Grund bis zum dreigestrichenen F hinauf, auf den Text „passus et sepultus“ leistet er sich als besonderen Klangeffekt ein ausgehaltenes tiefes B der Bässe mit Hörnern und trillernden Oboen. Nach dem Gloria der Haydnschen Paukenmesse malt er die Stelle „qui tollis peccata mundi“ durch ein Violoncellsolo mit Oboen und Hörnern. Im allgemeinen ist das orchestrale Kolorit noch unentwickelt. Aber schöne, flott gearbeitete Fugen im Gloria, Sanctus und Agnus Dei zeugen von der kontrapunktischen Begabung des Vierzehnjährigen. Eine zweite Messe in Es-Dur „alla cappella“ (1856)[2] ist in einzelnen Teilen, namentlich in der verbesserten zweiten Fassung des Kyries, unverkennbar alter Polyphonie nachgebildet. Daß Rheinberger den Künsten der Niederländer allmählich Geschmack abgewann, beweist ein Sanctus als sechsstimmiger Rätselkanon mit dem Motto „Tres in unum“.[3] Auch unter den übrigen Messenfragmenten befinden sich Kanons und andere Formen des strengen Satzes. Besonderen Fleiß verwandte Rheinberger weiterhin auf das Studium der Fuge. In einem unvollendeten Requiem in F-Moll für vier Stimmen und Orchester (1858)[4] benutzt er das

[1] S. VW. I. 2 und P. S. 213 (1. 9. 1853). — [2] VW. I. 3. — [3] VW. I. 21. — [4] VW. I. 35.

Osanna zu einer großen Chorfuge; Sprache und Aufbau erinnern an Mozarts solenne Dialektik. Man merkt bald, daß ihm diese Kunstform wohlvertraut, um nicht zu sagen Herzenssache geworden ist. Eine Orgelfuge in F-Moll zu drei Themen (1853),[1] die er seinem Lehrer Herzog widmete, ist wie das Urbild jener Meisterfugen, in denen er die Zeitgenossen übertreffen sollte, — klar, präzis, bis zu Ende belebt. Ihr Grundelement ist Technik von Geblüt, Stil. Noch fünf andere Orgelfugen stammen aus dieser Zeit.[2] Zehn Jahre später (1862/63) füllt er ein ganzes Heft mit 24 charakteristischen Klavierfugen, die teilweise auch im Druck erschienen: Arbeiten von erstaunlicher Vielseitigkeit. Noch in den letzten Jahren seines Lebens beschäftigt ihn immer wieder das Problem der Tripel- und Quadrupelfuge, und was er als Kombinatoriker leistete, zeigt seine süperbe „Akademische Ouvertüre in Form einer Fuge zu 6 Themen". Daß dieses Werk aber die Frucht langer Geistesübung ist, bestätigen zahlreiche Vorstudien im Quartett- und Quintettsatz, zu 3 und 4 Themen, mit allen Finessen der kontrapunktischen Syntax. Die meisten Arbeiten dieser Art enthält ein dickes Konvolut, dessen älteste Einlagen bis in die frühe Jugend des Komponisten zurückreichen.[3] Eine „Fuga ‚Lobt den Namen Herr' zu 4 Stimmen und 4 Themen" in C-Dur (1854)[4] geht freilich über sein Vermögen. Die Schwierigkeiten der Textbehandlung machten sich besonders in den Gegensätzen geltend.

[1] VW. IX. 2. — [2] VW. IX. 3—7. — [3] Mus. Mss. 4743. — [4] VW. I. 9.

Die Motette „Domine Deus“ mit Orchester, „Herrn J. J. Maier gewidmet“ (1855),[1] beginnt nach wenigen Takten mit einem weitgespannten Fugato; man könnte sich an dem fast Bachschen Ernst des Stückes erheben, wenn die Orchesterbehandlung nicht so ganz und gar versagte. Reifer ist der dem Freunde Schafhäutl gewidmete Chorsatz „Ave maris stella“ mit Streichern und konzertierender Klarinette (1854),[2] auch die Kantate in D-Moll „Lobt den Namen des Herrn“ (1855)[3] ragt über das schulmäßige Mittelmaß hinaus.

Ett hatte unter anderm auch den achtstimmigen Chorsatz gepflegt. Auch Rheinberger versucht sich darin. Aber er versteht sich sowenig wie sein Vorbild auf die dialektischen Außerordentlichkeiten des Chordialogs. Weder in seinem ersten Stabat mater (1853)[4] noch in den im gleichen Jahre entstandenen Motetten „Vater unser“[5] und „Miserere“[6] schwingt er sich zu straffer Gliederung auf. Den Text „O Herr! erhöre mein Gebet“ bearbeitet er wiederholt, 1856 in F-Moll, 1857 in E-Moll,[7] für acht Stimmen bzw. zwei Chöre, mit großer kontrapunktischer Delikatesse; zuletzt aber wachsen ihm die Massen über den Kopf.

Als gewandter Klavierspieler wurde der junge Musiker oft zur Mitwirkung bei Kammermusikabenden eingeladen. Bald schreibt er ausgewachsene Quatuors und Sonaten. In einem Brief an die Eltern vom 31. Mai 1853 heißt es, daß bei der

[1] VW. I. 29. — [2] VW. II. 8. — [3] VW. II. 5.
[4] VW. II. 44. — [5] VW. II. 7. — [6] VW. II. 6.
[7] VW. II. 10. 12.

Prüfung sein „Quartett“ aufgeführt worden sei; der Direktor habe die Viola gespielt, er selbst dirigiert (!).[1] Es handelt sich vermutlich um das im ersten Verzeichnis als „op. IV“ aufgezählte Quartett in F-Dur.[2] In den Jahren 1855 bis 1858 mehren sich solche Arbeiten, die im weitern besonders seinen ersten Symphonien und Ouvertüren zugute kommen. Damit tritt das klassische Formproblem immer dringlicher in den Kreis seiner Interessen. Gilt auch in jenen Tagen das tolle Wort „Sonatenschablone“ noch nicht als neue Weisheit, so erwächst doch der alten Schule in dem Vorwurf des „Formalismus“ schon ein Gegner. Freilich ist Rheinberger, wie Lachner, Schumann, Mendelssohn, weit davon entfernt, ihn ernst zu nehmen. Den Jüngern Beethovens ist es gleichsam ein ungeschriebenes Gesetz, daß die Form nicht nur etwas Naturnotwendiges, Unersetzliches, sondern auch im höchsten Sinn Geistiges sei. Die Schwierigkeit liegt darin, daß dieses Geistige im konstruktiven Gefüge, im Aufbau gipfle, also an die schöpferische Intelligenz des Bildners die höchsten Anforderungen stellt. Verständlicherweise dulden Rheinbergers Jugendversuche keinen strengen Maßstab. Es fällt dem Lachner-Schüler zunächst sehr schwer, das thematische Gleichgewicht, den Angelpunkt der Gegensätze, überhaupt die dem organischen Aufbau so nötige Krisis der Gedankenentwicklung in ihrem Sinn und Zweck einmal bewußt zu erfassen. So frisch und rund seine Ideen sind, so fein er sie auch verfädelt, — es fehlt

[1] P. S. 212. — [2] VW. VIII. 9.

namentlich den Hauptsätzen das rechte Leben, die Prallkraft, weil er die Erfindung der Seitenthemen sehr sorglos behandelt, oft überhaupt sich erläßt, wie zum Beispiel in dem A-Dur-Quartett (1855).[1] Der Moderato-Satz in B-Dur (1855)[2] hat kein ausgeprägtes Gesangsthema. Auch dem Streichquintett in D-Dur (1855),[3] sowie dem D-Moll-Quartett (1856)[4] fehlt der rechte Gegensatz, die Polarität der Elemente. Daß hier das Gesangsthema sogar die Tonart des Hauptthemas beibehält, ist bezeichnend. Trotzdem hat dieses zweite Werk schon seine Vorzüge. Das Agitato ist Musik voll ungebärdigen Drangs, wohl ein Nachhall Beethovenscher Eindrücke; nur ist die Satzführung noch etwas dickflüssig, mit Doppelgriffen auf einen gedunkelten pastosen Klang gebracht, der hier wenigstens die Wirkung beeinträchtigt. Es sei gern zugegeben, daß dem Hörer manches besser und klarer erscheinen mag als dem, der auf die Lektüre allein angewiesen ist. In dem zuerstgenannten A-Dur-Quartett zählt der Komponist die Takte und merkt das Resultat allenthalben an, das heißt: er will sich über die äußere Form vergewissern, — ein primitiver, aber nützlicher Versuch, die Proportionen im großen zu überschauen. Dieses Gefühl für die Notwendigkeit des Ebenmaßes wächst in ihm. Die Quartette in G-Moll (1857)[5] und in Es-Dur (1858)[6] tragen individuelle Züge. So greift in dem älteren Werk das Finale den eigentümlichen Sechsachtelgedanken des Scherzos auf, um ihn in

[1] VW. VIII. 11. — [2] VW. VIII. 12. — [3] VW. VIII. 3. — [4] VW. VIII. 13. — [5] VW. VIII. 16. — [6] VW. VIII. 17.
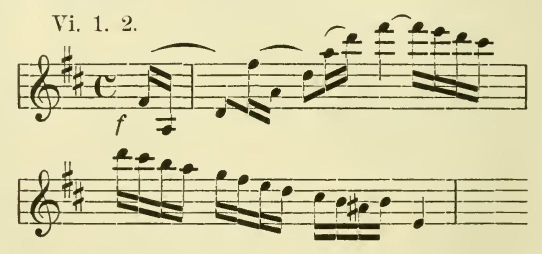
immer neuen Wendungen fortzuspinnen. Im andern Quartett ist es das „Tempo di Minuetto“, das durch feinen, zierlichen Humor überrascht. Der Hauptsatz ist zwar von Mozart inspiriert, aber innerlich gerundeter als alle früheren Versuche dieser Art.

An den Schluß des D-Moll-Quartetts stellt Rheinberger einen Variationensatz. Merkwürdig hat ihm diese von Beethoven so hochgesteigerte Form wenig zu sagen. Wohl bedient auch er sich ihrer mitunter in den langsamen Sätzen seiner Quartette, Sonaten und in Werken gleicher Art. Aber sie tritt bei ihm auch inhaltlich zurück. In frühester Zeit schreibt er belanglose Klavier-Variationen über italienische Opernthemen,[1] läßt dann für immer die Hand von solchen Verirrungen. Nur die Passacaglia-Form gibt ihm stärkere Impulse. Passacaglia-Charakter haben die wohl aus der Jugendzeit herrührenden 44 Variationen für Streichquartett in Fis-Moll,[2] die in Bachs „Aria mit 30 Veränderungen“ wurzeln und wohl als Vorstudien zu dem, Giuseppe Terrabugio gewidmeten „Studienwerk: Thema mit (50) Veränderungen“, op. 93 (1877),[3] anzusehen sind. Diese spätere Arbeit bringt mancherlei kontrapunktische Überraschungen, ist aber etwa im Vergleich mit den großzügigen Variationenwerken von Brahms bescheiden, in ihrer rhythmischen Gebundenheit fast arm. Höher stehen die Klavier-Improvisationen über Motive aus der „Zauberflöte“, op. 51 (1863),[4] und

[1] VW. X. 13a, 14. Vgl. auch S. 10. – [2] VW. VIII. 21. — [3] VW. VIII. 19. — [4] VW. X. 51.

die geistreichen Variationen mit einem Capriccio-Finale, op. 61, die schon 1860 entstanden, 1863 umgearbeitet und erst 1872 gedruckt wurden.[1]

An Orchesterwerken entstanden neben der ersten Symphonie verschiedene Orchesterouvertüren: Bereits 1853 berichtete Joseph über eine „Ouvertüre fürs ganze Orchester", die er in zwei Monaten zu beendigen gedachte.[2] Es handelt sich wohl um die Partitur einer „Konzert-Ouvertüre" in D-Dur mit der Jahrzahl 1854.[3] Eine zweite D-Dur-Ouvertüre, aus dem folgenden Jahr,[4] enthält gleich der vorigen noch viel Unreifes; aber ihr Hauptthema hat Temperament:



Offenbar ist Mozart der Urquell solcher Eingebungen. In zwei späteren Stücken versucht sich der junge Künstler bereits als Programmatiker: es sind dies Ouvertüren zu Schillers „Fiesko" (1856)[5] und zu Shakespeares „Komödie der Irrungen" (1857).[6] Technisch, vor allem im Aufbau vortrefflich, sind diese Sätze auch im einzelnen glänzend

[1] VW. X. 52. Vgl. auch P. S. 311 (13. 5. 60).
[2] P. S. 211 (26. 2. 53). — [3] VW. VII. 8. — [4] VW. VIII. 9. — [5] VW. VII. 10. — [6] VW. VII. 11.

durchgeführt. Erwarte aber niemand „Ausdrucksmusik“. Poesie der Farbe, in dem der literarischen Musik eigenen Sinn, ist nicht Sache eines Symphonikers, dem die überkommene Form etwas Unverletzliches ist. Wie wenig Rheinberger von ästhetischen Bedenken in Fragen der neuen Kunst bedrückt ist, beweist die Gelassenheit, mit der er die Shakespeare-Ouvertüre seiner einen Monat später beendeten zweiten Symphonie in C-Moll[1] als Finale anfügte, sohin als „absolute Musik“ deklarierte, was vorher als Programm-Musik gedacht war. Diese zweite Symphonie wächst, mit Ausnahme des Adagio-Satzes, der wenig Neues bringt, weit über den ersten Versuch hinaus. Äußerlich schon dadurch, daß dem klassischen Orchester vier Posaunen zugesetzt sind. Aber nicht nur der Klang erfährt eine Steigerung. Das Hauptallegro ist durchaus Spannung und Entladung; entrollt wechselvolle Bilder; zaubert alles Leben aus dem Gegensatz zwischen dem heftigen, erst pianissimo eintretenden Achtelmotiv und dem breiten, gesättigten Gesangsthema. In keinem früheren Werk führt sich die Wiederkehr festlicher ein und folgerichtiger. Daraus spricht eben bereits Erfahrung. Besonders anmutsvoll ist der Menuettsatz; gegen den Schluß wird die Laune immer kecker.

Die Scheu vor gewissen Formen, die für Brahms so charakteristisch ist, kennt Rheinberger nicht. Aber er ist sich der Grenzen seiner Begabung bewußt. In reiferen Jahren tritt bei ihm die jugendliche Vorliebe für Orchesterformen

[1] VW. VII. 3 (8. 8. 1857).

großen Stils zurück. Das scheint seltsam für einen Musiker, der im organischen Bilden, in der musikalischen Architektonik ungewöhnliche Befähigung an den Tag legte. Und doch ruht diese Zurückhaltung in dem Gefühl, zum „modernen" Symphoniker nicht geboren, oder besser, zu spät geboren zu sein. Ist auch die Form in ihren Elementen etwas Ewiges, das wir nicht ungestraft verachten dürfen, so hat doch jede Zeit ihre Sprache. Notwendig erscheint ihr nur der Künstler, der ihr diese Sprache gibt und deutet und in die Zukunft ahnt. Dem „Epigonen" danken's die Geschlechter nicht. So hat Brahms als Symphoniker einen harten Stand, obwohl das Neue, das er zu sagen hatte, immer gültig bleiben wird. Was aber daran die Jungen stört, das ist die altfränkische Klangsymbolik, die verblaßte Färbung des Brahmsschen Orchesters. Sie meinen, es sei etwa so, wie wenn Karl Spitteler seine Olympier in der Weise des Hofmann von Hofmannswaldau reden ließe, oder Ludwig Richter sein „Vater unser" in der Technik Dürers zeichnete, oder wie wenn wir allen Ernstes uns wieder in die zopfige Tracht des Rokoko werfen wollten. Und sie haben so unrecht nicht: Gerade im modernen Orchester liegen in der Tat Keime einer Sprache, die unendliche Möglichkeiten darzubieten, einen neuen, verfeinerten Organismus zu bedingen scheint. Sie ist das Ausdrucksmittel unserer Zeit geworden, maßgebend vor allem für die Symphonik. Sie muß auf ihr motivisches Geäder nicht minder wie auf ihre innere Gliederung zurückwirken, um ihre geschichtliche Sendung auch an den klassischen Formen zu erfüllen. Für

diese neue Orchestersprache aber besaß Rheinberger aus den schon erwähnten Ursachen kein Organ. Über die Dispositionen der klassischen Partitur ging er nur selten hinaus. Damit ist seine absolute Orchestermusik bei allen Vorzügen von der Fortentwicklung ausgeschlossen, selbstgenügsam auf eine Stufe gebannt, über die sein Jahrhundert längst hinweggeschritten ist.

Sein provisorisches „Opus 1“ ist eine Klavier-Sonate in F-Moll, 1853 komponiert, 1857 vollständig umgearbeitet.[1] Die erste Niederschrift, mit Korrekturen von Maiers Hand, hat vier Sätze, darunter das köstliche Menuetto in F-Moll, das Rheinberger später in sein endgültiges op. 1 „Vier Stücke“ (1859) aufnahm.[2] Im Jahre 1853 entstanden noch eine zweite Sonate in F-Moll, op. 2, nur in einem Satz erhalten, und eine große C-Moll-Sonate, op. 3, die verloren gegangen ist.[3] Unter den Skizzenblättern fand sich noch eine „Herrn Professor E. Leonhard gewidmete“ D-Dur-Sonate (1855), die der Komponist bald als op. 2, bald als op. 16 bezeichnete.[4] Es sind Studienarbeiten, die einen gewandten Beethoven- und Weberspieler verraten. Scharfgeprägte Themen, schöne Gesangsmelodien. Die Leonhard-Sonate hat ein schwärmerisches Andante cantabile in tempo d'una marcia funebre. Einen kecken Wurf tat der Künstler mit dem großen Klavier-Konzert in Es-Dur, das er in drei Wochen während eines Ferienaufenthalts in Vaduz (1860) komponierte.[5] Er schrieb es vermut-
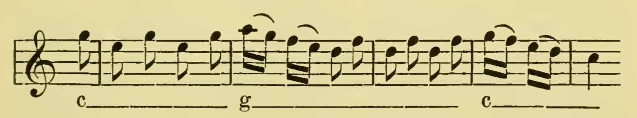
[1] VW. X. 1. 5. — [2] VW. X. 29.
[3] VW. X. 3. Vgl. auch P. S. 213 (1. XI. 53).
[4] VW. X. 4. — [5] VW. X. 6.

lich für sich selbst. Der Charakter der Ecksätze ist frisches Gegenspiel, im Geist Beethovens. Der ritterlich-festliche Grundzug des Ganzen erhält seinen eigentümlichen Ausdruck in dem marschmäßigen Mittelsatz. Unter den kleinen Formen befinden sich Fugen, Präludien, eine Tokkata in E-Moll, die 1877 umgearbeitet als op. 104 erschien,[1] ein altertümliches Capriccio (1853)[2] und Tanzmusik. Im Verzeichnis der Jugendwerke heißt es unter Nr. 73: „Verschiedene Walzer, Polkas, Mazurkas." Näheres ist nicht vermerkt; vielleicht führte ein berufliches Unternehmen den jungen Pianisten damals vorübergehend in die Arme Terpsichorens. Daß er zu Zeiten selbst das Tanzbein schwang, verrät eine Polka, die sich unter den Skizzenblättern vorfand; er nannte sie „Deprosse-Polka", nach seinem Mitschüler und späteren Amtsgenossen Anton Deprosse (1838—1878)[3] und widmete sie „seinem Freund Erwin Hanfstaengl zum Andenken an die lustigen Februartage 55".[4] Spaßig genug, aber es ist schade, daß von den Tänzen bis auf die Polka nichts mehr übrig ist. Ein späterer, sozusagen posthumer Walzer, „Im Carneval 1861",[5] zeigt Rheinberger als flotten Tanzkomponisten: das Stück ist urecht walzerisch, keck im Harmonischen, fein figuriert, voller Schnacken und scherzhafter Einfälle. In seinen Menuetten und Scherzo-Sätzen klingt die fröhliche Zeit noch lange nach.

Es wurde schon berichtet, daß der Fünfzehnjährige sich mit Opernplänen trug. Im Januar

[1] VW. X. 24. — [2] VW. X. 13b. — [3] Vgl. auch P. S. 216. — [4] VW. X. 23. — [5] VW. X. 28.

1855 hatte er seinem Lehrer seinen ersten dramatischen Versuch vorgelegt, das vieraktige Singspiel „Scherz, List und Rache“ von Goethe, das er am 18. September 1854 begonnen, am 15. Dezember vollendet hatte.[1] Lachner war mit der Wahl des Textes nicht zufrieden. Er hatte nicht ganz unrecht. Die Hauptszenen sind possenhaft und unwahr, erheben sich nur durch die gepflegte, oft sogar geistreiche Sprache über den Durchschnitt. Aber das alte Singspiel nahm es mit der Wahrheit nicht genauer als die Opera buffa. Man darf dem Dichter keinen Vorwurf daraus machen. Rheinbergers Musik ist in einem Zug, frisch und frank hingeschrieben. Man merkt ihr die drei Monate an. In Form und Ausdruck kommt sie um fünfzig Jahre zu spät; ja sie könnte von Dittersdorf sein. Die Final-Aria der Scapine (II. Akt, Nr. 12) „Ha, ha, ha, ha, nur unverzagt“ fängt also an:



Sehr niedlich ist die Ouvertüre. Wie sein Meister Lachner notiert auch er die Fagotte nach den Trompeten. Später sind beide von dieser unpraktischen Anordnung abgekommen.

Ein Jahr darauf läßt er seine Eltern wissen, daß er einen neuen Operntext gefunden habe, „und zwar bei einem jungen, beinahe blinden Dichter“.[2] Wer dieser ist, wird nirgends gesagt. Wahrscheinlich ist es der G. A. Hemmerich, von dem das

[1] VW. III. 1. — [2] P. S. 219 (8. 5. 55).

Libretto der „Großen Oper ‚Lucius Aula'" herrührt. Der erste Akt des Buches hat sich in einem dünnen Heftchen erhalten.[1] Rheinberger scheint, nach Ausweis seines Verzeichnisses, nur diesen und die Ouvertüre komponiert zu haben, wovon bis auf verstreute Skizzen nichts mehr vorhanden ist.[2] Hat ihm ein guter Freund rechtzeitig abgeraten? Denn dieser „Lucius Aula" ist wenigstens in seinem ersten Akt schaler Aufguß, ein unbegreiflicher Rückfall in die Opera seria. Ort der Handlung Pompeji. Aufzug: Ballett der Göttin Ajusa mit Nymphen und Dryaden. Lucius wird von der Göttin mit Liebe und, da er sie verschmäht, mit Haß verfolgt, erliegt aber doch ihren Versuchungen und steht eben im Begriff, sie zu umarmen. Da kommt seine Schwester Virginia und fleht zu Minerva, des Bruders „heilige Unschuld" zu retten. Zuletzt treten Berggeister auf!

Eine vollständige Musik zu Schillers „Jungfrau von Orleans", nach dem Verzeichnis 1856 in Vaduz komponiert, ist leider verloren. Über den Anlaß dieses Werkes verlautet nichts; möglich, daß Lachner den Auftrag gab.

Im gleichen Jahre entstand eine dritte Oper: das Singspiel „Hinüber, herüber" oder „Die Wette", Opera buffa in einem Akt.[3] Diesmal hatte der Komponist eine glücklichere Hand. Der wohl aus einer englischen Quelle geschöpfte Stoff, der bereits 1804 Pierre Gaveux und ein Jahr später Anselm

[1] VW. III. 2.

[2] Mus. Mss. 4693 (flüchtige Aufzeichnungen am Schluß des Bandes). — [3] VW. III. 3.

Weber beschäftigte, ist nicht ohne Witz. Er hat hier allerdings eine andere Fassung. Zwei Schelme bestimmen den Wirt zum blauen Gasthof zu einer Wette, eine geschlagene Stunde vor der Uhr „hinüber, herüber" zu murmeln und durch nichts, komme was da wolle, sich aus der Fassung bringen zu lassen. Da außer den Dreien niemand von der Abmachung etwas weiß und zur selben Zeit noch andere Dinge sich begeben, auch eine Liebesgeschichte mithineinversponnen ist, gerät der Tapfere in harte Not, die schließlich in einem großen Lamento der Angehörigen ihren Höhepunkt erreicht: „Wehe, unser lieber Wirt hat zu vieles Zeug studiert." Da schlägt die Uhr. „Gewonnen — ist das schwere Spiel!" ruft der schon Ermattete; aber dieweil er die Seinen aufklärt, sind die beiden Schelme mit dem Einsatz verduftet. Zuletzt findet wenigstens das Wirtstöchterlein noch seinen Schatz, der alles wieder in Ordnung bringt. Es ließe sich denken, daß Schafhäutl, der den jungen Musiker zuerst mit dem Theater bekannt gemacht hatte, auch bei diesen dramatischen Anregungen die Hand im Spiele gehabt habe. Das Interesse für die Buffo-Oper, heute als Zukunftswitterung erkannt, war in den fünfziger Jahren noch zurückgedrängt. Dem Spürsinn Schafhäutls wäre ein solcher Fund wohl zuzutrauen. Von Lachners Beifall hören wir jedoch nichts; die Oper blieb unaufgeführt. Der Komponist packt seine Aufgabe mit erstaunlichem Geschick an. In kurzen Strichen eine Situation festzuhalten, fällt ihm nicht schwer. Das Lamento-Ensemble ist flott im Ganzen, wie im Kleinen meisterhaft. In der Charakterzeich-

nung hat er sich Lortzing zum Vorbild genommen und seine Aufgabe nicht übel gelöst.

An größeren Vokalwerken der Jugendzeit existieren noch: „Jephtas Opfer“ (1857),[1] ein Oratorium im Klavierauszug, die Kantate „Meeresstille und glückliche Fahrt“ von Goethe für Chor und Orchester (1855)[2] und die Ballade für sechs Stimmen „Die Mutter im Grabe“ von J. N. Vogl (1854).[3] Davon ist das letzte das geringste. Aber diese Erzählung von der Mutter, die durch den Schmerz ihrer Kinder wieder zum Leben zurückgerufen wird, hat der kleine Tondichter mit wahrem Gefühl erfaßt, und die Balladenstrophe achtet er instinktiv: die formgebende Wirkung dieses Stilmittels ist ihm bereits aufgegangen. In allen seinen berühmten Kantaten, bis zum „Christophorus“ herauf, wird man finden, daß ihre schöne Spannung in diesem balladischen Rhythmus beruht. Jugendliches Ungestüm verführt ihn hingegen in dem Goetheschen Gedicht zu Tonmalereien, die ihm seine Mittel noch nicht erlauben. Das Oratorium endlich, eine durchdachte Arbeit, die in der großen Sopran-Arie „Und es zog Jephtas Tochter in die Berge“ große Hebel in Bewegung setzt, hat ihn später noch beschäftigt. Der Erfolg seines Kinder-Oratoriums „Das Töchterlein des Jairus“ schien den Gedanken nahezulegen, das Werk wie dieses auch für Kinderstimmen einzurichten,[4] aber der Plan kam nicht zur Ausführung.

[1] VW. II. 1. — [2] VW. IV. 2. — [3] VW. IV. 1. — [4] TB. I. (12. 7. 1869).
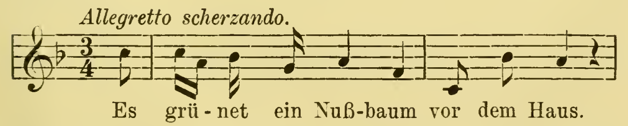
In den Jahren der höchsten Steigerung seiner Produktion, 1854 bis 1858, folgen die Werke bunt durcheinander. Als gäb's keine Grenzen, dehnt er seine Streifzüge überallhin aus. Mit einem wahren Heißhunger nach Neuem häuft er Blatt auf Blatt, Band auf Band, gleichviel ob es Oratorien-, Opernpartituren, Messen, Symphonien, Sonaten, Quartette oder Kleinigkeiten sind. Es ist, wie wenn er einen Baum schüttelte, und unter Blüten die reifen und unreifen Früchte nur so herunterprasselten. Auffallen muß, daß in der frühesten Zeit Lieder und Chorgesänge in seinem Schaffen spärlich, gegen 1857 zu immer häufiger werden, dann aber fortwährend ihn beschäftigen, so daß er zuletzt nahezu vierhundert Kompositionen dieser Art hinterlassen hat. Die lyrischen Erstlinge sind wenig erfreulich; und wenn hier gleich gesagt wird, daß Rheinberger, soviel Liebe er auch der Liedmusik entgegenbrachte, kein Lyriker geworden ist, etwa wie Brahms, ein Lyriker, dessen Lied im Volk weiterklingt — so ist damit ein eigentümliches, kompliziertes, zu tiefst in seiner Natur begründetes Mißverhältnis berührt. Mit neun Jahren komponierte er einen Monolog, „Hoch ergellt von Karmels Höh'n", den er Schafhäutl widmete.[1] Man möchte an Schuberts Jugendversuche denken, wenn nicht der altfränkische Stil dieses Liedes einen Vergleich ausschlösse. Liederkomponisten von Gottes Gnaden belehren uns darüber, daß ihr Genie von besonderer Art ist. Sie haben ihre höchsten Eingebungen, wie Goethe es einmal von sich erzählt, mehr oder weniger „instinktmäßig und traumartig,

[1] VW. VI. 2.

in einem nachtwandlerischen Zustande", der freilich die Kräfte des Verstandes nicht ausschaltet. Sie schaffen unmittelbarer, konzentrierter als andere Musiker und gehören zu denen, die „alles auf eine Karte setzen und den Einsatz so hoch als möglich treiben". Ein unsterbliches Lied ist ein Glücksfall; ein geborner Sänger ist ein geheimnisvolles Wunder, in dem sich die Gottheit in ihrer ganzen Schönheit und Unfaßlichkeit enthüllt. Schubert ist freilich erst in langer Entwicklung zur Meisterschaft gekommen, aber diese wunderbare Kraft schwebt über allen seinen Gaben, auch den mißlungenen, wie ein göttlicher Schimmer. Alles, was nach Schubert an lebensfähiger Lyrik entstanden ist, ist aus diesem Geheimnis geboren. Wie Moses mit dem Stab an den Felsen schlägt und den Quell hervorzaubert, so kommt uns das Lied der Schumann, Franz, Jensen, Hugo Wolf plötzlich, auf rätselhafte Weise, seinen Schöpfern kaum bewußt. Ach, daß so viele glauben, Kunst und Witz allein täten's! Wer nicht gesalbt ist mit dem heiligen Öle, der hat keinen Zutritt zum Heiligtum. Das ist es, was Brahms ironisch einmal die „Not" des Lyrikers genannt hat. Rheinberger greift zunächst zu Goethe und Eichendorff, von denen er etwa ein Dutzend Lieder komponiert; auch H. Lingg, Heine, Paul Heyse, Chamisso, Mörike, Volkslieder, deren Text er wohl seinem Lehrer Maier verdankt, sogar Rochlitz (Tröstung) und Gellert (Bußlied) beschäftigen ihn. Ein Monolog, „Ingeborgs Klage" (aus Tegnérs „Frithjof"),[1] der

[1] VW. VI. 21.

in op. 22 von einem seiner Schüler später neubearbeitet wiederkehrt,[1] mutet wie transponierter Zumsteeg an, mit Schumannschem Einschlag. Die meisten Gesänge erwecken den Eindruck gesunden Empfindens. Es sind Probestücke, wie Heyses „Über Nacht“,[2] Eichendorffs „Mondnacht“,[3] Goethes „Nachtgesang“,[4] Stücke, denen man Interesse abgewinnen kann. Schwieriger ist das Verhältnis des jungen Musikers zu Goethes tiefsinnigen Mignon-Liedern,[5] die über sein Vermögen gehen; noch hat er solche Glut nicht innerlich erlebt. Das inbrünstige „Nur wer die Sehnsucht kennt“ ist in der Stimmung vergriffen; zu licht, zu sonntäglich. Auch zwei andere Goethe-Lieder, „Der König von Thule“ und „Gretchen am Spinnrad“,[6] zeugen von jugendmutiger Unverantwortlichkeit. Im allgemeinen erhebt sich der Ausdruck dieser Gesänge selten über die stereotypen und gleichförmigen Achtelfiguren, die den Schubertnachzüglern gleichbedeutend sind mit innerer Bewegung. Das durch Schumann unsterbliche Gedicht „Der Nußbaum“ von Mosen wird als scherzhaftes Volkslied interpretiert:



Aber auch die Komposition des „Veilchen“[7] scheint uns noch sehr schülerhaft, mit Mozarts Kleinod unvergleichlich.

[1] VW. VI. 36. — [2] VW. VI. 18. — [3] VW. VI. 12. — [4] VW. VI. 13. — [5] VW. VI. 8. — [6] VW. VI. 33. — [7] VW. VI. 6.

Technisch reifer sind die frühen Chorlieder und Soloquartette, von denen sich leider nicht mehr alle vorfinden. Unter den aus den Jahren 1854 bis 1856 stammenden Gesängen ist ein Soloquintett mit Klavierbegleitung „Abendempfindung“ von Rochlitz[1] als gut entwickelter Satz hervorzuheben. Einzelne Stücke ließ Rheinberger später in verbesserter und erneuter Fassung erscheinen,[2] denn die Chorlyrik war ihm stets eine liebe Sache.

[1] VW. V. 3. — [2] VW. V. 5. 6. 11.





Joseph und Fanny Rheinberger

1869

Nach einer Photographie



III.

Theater und Konservatorium

Das Jahr 1857 hat in Rheinbergers Lebensgeschichte eine besondere Bedeutung. Es entspricht etwa dem Schumannschen 1840. Unter den Dutzend Liedern, die er sich damals vom Herzen schrieb, tragen einige, wie die „Mondnacht“ von Eichendorff, „Nachtgesang“ von Goethe, „Klosterlied“, „Kalt und schneidend geht der Wind“ von Hermann Lingg, an der Spitze einen Namen, der in späteren Gesängen noch öfters wiederkehrt: Fanny von Hoffnaaß. Ihr ist auch das erste Heft gewidmet, das von dem erwachenden Liederfrühling öffentlich Kunde gibt, die „Sieben Lieder“, op. 3 (1861). Dann folgen freilich Werke mit anderen Widmungen, anderen mehr oder weniger bekannten Frauennamen, wie Sophie Stehle (op. 22), Hedwig von Pacher (op. 26), W. Ritter (op. 41), Fr. von Stetter (op. 103), M. Schmidtlein (op. 136), aber der erste Name taucht jetzt unter den Dichtern der Texte auf, in op. 103 (Drei Duette), op. 136 („Aus verborgenem Tal“, ein Zyklus von vierzehn Liedern), op. 158 („Am Seegestade“, acht Lieder und Gesänge), die alle die Hoffnaaß zur Verfasserin haben. 1857 stand Rheinberger in seinem neunzehnten Jahr. Wenn ihm in seinen Liedern nun auf einmal ein neuer, wärmerer Ton mitschwingt, das „Singen“ Bedürfnis wird und sein

Blut lebhafter pulst, so bedarf es keines Scharfsinns, die verborgenen Ursachen zu erraten.

Der junge Musiker verkehrte damals in aristokratischen Kreisen, bei Künstlern und Gelehrten, wo er durch Schafhäutl und Lachner, vor allem aber durch sein Talent bestens empfohlen war. Dort dürfte er Fanny zuerst gesehen haben. Sie war sieben Jahre älter als er,[1] „Offiziersfrau",[2] später verwitwet; mit ihrem Mädchennamen hieß sie Jägerhuber. In den Vaduzer Briefen wird sie zum ersten Male am 3. Dezember 1857 erwähnt: bei einer Soiree des Hofmalers von Dürk habe sie „eine Arie aus Jephta" vorgetragen. „Sie lernt auch Harmonielehre bei mir", erläutert er,[3] und gebraucht hier und anderwärts die Bezeichnung „eine Frau von Hoffnaaß".[4] Aber die beiden standen sich wohl schon näher, als die Briefe möchten wissen lassen. In den Tagebuchaufzeichnungen des Jahres 1869 steht unterm 10. Juni von Fannys Hand: „12 Jahre seit Kurt (Joseph) und ich uns kennen. Wir spielten zur feierlichen Erinnerung das 4händig arrang. Te deum von Hasse, das erste Stück, das wir damals zusammen spielten."[5] Allmählich wurde Josephs Familie ins Vertrauen gezogen. Besonders „Das Maly", seine musikalische Lieblingsschwester, die zu ihm nach München übergesiedelt war und den kleinen Haushalt zu versehen hatte, genoß Fannys Umgang.

---

[1] Geboren am 18. Oktober 1832 auf Schloß Maxlrain in Oberbayern. — [2] P. S. 310 (30. 5. 58).

[3] P. S. 310. Die Arie ist wohl die oben besprochene Oratorienszene.

[4] P. S. 311 (30. 5. 58). — [5] TB. I. 1869.

Sie „ist die meiste Zeit", heißt es in einem Brief an David (19. 5. 1865), „bei Frau von Hoffnaaß, wo auch ich jeden Sonntag Nachmittag und etwa noch einen Werktagabend zubringe."[1] Damals tauchen auch Heiratspläne auf. „Da Peter gern schlechte Witze über mein Junggesellentum macht, so kannst Du ihm sagen, daß stille Wasser tief seien und man nicht wissen könne, was sich noch im Laufe eines Jahres alles ereignen könnte. Sapienti sat. Und Du, ehrwürdiges Wrack eines hämorrhoidenreichen Junggesellenthums, Du, o David der Gerechte, sollst seiner Zeit der Erste sein, dem ich die entsprechenden Mittheilungen machen werde." Seine Verhältnisse besserten sich, wenn auch sein Einkommen noch nicht hinreichte, eine Frau zu ernähren. Am 1. Mai 1859 wurde er an Stelle seines Lehrers Emil Leonhard, der nach Dresden berufen worden war, auf Vorschlag des Direktors zum Lehrer für Klavierspiel am Konservatorium ernannt, „mit 300 Gulden Gehalt".[2] Gleichzeitig rückte er zum Organisten an der St. Michaelshofkirche auf. Ein Jahr später erfolgte seine Beförderung zum Kompositionslehrer am Konservatorium, „mit 100 fl. Gehaltserhöhung".[3] 1864 übernahm er die musikalische Leitung des Oratorienvereins, die ihm künstlerischen Gewinn, aber keine Reichtümer brachte. „Der Wunsch, sich als Komponist mit dem Theater vertraut zu machen, veranlaßte ihn im gleichen Jahre, die ihm von dem Intendanten Schmidt angetragene Stelle eines Solo-Repetitors

[1] P. S. 313. — [2] P. S. 311 (2. 5. 59). — [3] P. S. 311 (13. 5. 60).

am Hoftheater anzunehmen."[1] Sicher hatte auch Lachner dabei die Hand im Spiel, da es ihm willkommen sein mußte, in der für ihn nunmehr schwierigen Lage ergebene Leute um sich zu haben. Die Stelle trug dem jungen Musiker 600 fl. jährlich, die das ihre taten, um ihm sein Leben von jetzt ab behaglicher zu gestalten. So schreibt er an seinen David: „Es mag überhaupt viele melancholischere Junggesellen geben als ich bin, ja, wenn ich oft Abends im warmen Zimmer sitze und meine Teemaschine vor mir auf dem Tische brodelt, so fühle ich fast eine Art irdischer Glückseligkeit und bin mild gestimmt gegen die Hinfälligkeiten dieses Jammerthales."[2] Die Melancholie, die ihn noch ein Jahr vorher bedrückte, schwand.[3] Daß ihm das Theater zusagte, stellte er nicht in Abrede, er hielt es aber doch für nötig, die „moralischen" Bedenken seiner Eltern zu zerstreuen.[4] Gewiß ist ihm darin recht zu geben, daß es für einen Musiker nichts Nützlicheres geben kann als einige Vertrautheit mit den eigenartigen künstlerischen Aufgaben der Opernbühne. Jedenfalls erweitert sie seinen geistigen Umkreis und verschafft ihm einen Einblick in die unendliche Kompliziertheit des theatralischen Organismus. Rheinberger verdankt dieser ihm anscheinend so fremdartigen Tätigkeit dauernde Anregungen. Die Theaterjahre bilden für ihn wohl die bewegteste und geschichtlich bedeutendste

[1] Neue Musik-Zeitung, Köln a. Rh. (1884). Schmidt war Intendanzrat und 1862 bis 1867 interimistischer Leiter des Theaters.

[2] P. S. 313 (21. 1. 66). — [3] P. S. 313 (31. 12. 65). — [4] P. S. 312 (3. 1. 65).

Lebensepoche. Fällt sie doch just in die kritische Wagnerzeit. So ist auch sein Name für immer mit ihren Ereignissen verknüpft. In der wiederholt genannten Chronologie aus Fannys Feder[1] heißt es: „Nachdem der Zweck der Bühnenkenntnis, aber auch die Erfahrung erreicht worden, daß die Theater-Kapellmeister-Laufbahn durchaus nicht nach dem Geschmack Rheinbergers sei, zog er sich im Jahre 1867, dem Beginn der Münchener ‚Wagner-Ära', von der gehabten Stellung zurück und trat in die neu eröffnete k. Musikschule als Lehrer des Kontrapunkts und des Orgelspiels. Dabei hatte er den Titel eines k. Professors erhalten."[2] Der nüchterne Bericht läßt die Wahrheit durchschimmern. Kurz zuvor war auch Generalmusikdirektor Lachner vom Theater abgegangen. Die „Wagner-Ära" nahm freilich nicht erst im Jahre 1867 ihren Anfang. Seit aber München im Zeichen des musikalischen Bürgerkriegs stand, war auch Rheinbergers Ruhe dahin. So ging er, wo er nicht gehalten wurde. Und das war wohl das beste. Wie hätte dem stillen, altmeisterlichen Künstler, da er innerer Sammlung bedurfte und das Höchste erst einzulösen hatte, weiterhin eine Tätigkeit gefrommt, die ihn schließlich zwischen Pflicht und Gewissen drängte. Die Berufung an die Musikschule kam ihm also wie ein sicherer Port. Er empfand sie als gütige Schickung. Ohne Zweifel sagte die beschaulichere Lehrtätigkeit seinem Na-

[1] Neue Musik-Zeitung, Köln a. Rh. (1884).

[2] Bülow bezeichnet ihn in einem Brief aus dem Jahre 1867 (Juni) noch als „Korrepetitor des Hoftheaters". Vgl. Briefe und Schriften. IV. Band. S. 193.

turell besser zu und gab ihm einen festen Rückhalt. Ihr verdankt er jedenfalls ein gut Teil seiner Berühmtheit. Schon in den siebziger Jahren genoß er den Ruf eines hervorragenden Lehrers. Im Jahre 1884 zählte er nach seinen Aufzeichnungen bereits über zweihundert Schüler, von denen viele im Ausland, besonders in Amerika wirkten. Die Münchener Schule besaß in ihm also eine Anziehungskraft ersten Ranges. Das Geheimnis des großen Erfolges, dessen sich Rheinberger als Pädagoge bis an sein Ende erfreute, liegt vor allem in seiner Methode, die, aufs Praktische gerichtet und aus praktischer Erfahrung geschöpft, alles Theoretisieren möglichst vermied. Unter seinen Papieren fand sich ein sauber geschriebenes Konzept seines „Lehrkurses" vom Jahre 1867/68, eine Art „kontrapunktischer Liturgie".[1] Einen vollen Begriff von der Eigenart dieses Unterrichts geben aber weder diese Blätter noch die von einem seiner Schüler verfaßten Lehrschriften, in denen versucht wird, seine Methode systematisch auszubauen.[2] Man muß den Meister selbst gehört haben in seiner unvergeßlichen Klarheit und Ursprünglichkeit.

Das neue Amt gewährte ihm die Erfüllung seines sehnlichsten Wunsches. Noch im Frühjahr teilte er dem Vater seinen Entschluß mit, sich zu verheiraten. An David schrieb er: „Du wirst Dich

[1] Mus. Mss. 4738. Das Heft ist leider nicht vollständig; es schließt mit den Choralbearbeitungen. Zu den Abschnitten Fuge, Kanon, 5- und 6stimmiger Satz, doppelter Kontrapunkt der Dezime und Duodezime existieren nur einzelne Blätter.

[2] Cyrill Kistler „Kontrapunkt" (1904).

mit den andern Geschwistern darüber freuen, denn Fanny ist eine in jeder Beziehung ausgezeichnete Frau, die ich ebenso hoch achte, als ich sie liebe."[1] Bald darauf: „Mein Lieber David, die letzten Tage des Junggesellenthums sind sehr aufregend — man ist zu gar keiner Tätigkeit mehr aufgelegt."[2] In dem romantischen Wallfahrtskirchlein Harlaching ließ sich das Paar trauen, um von da auf einige Tage Salzburg zu besuchen, das „Firenze" der Hochzeitsreisenden von Anno dazumal.

In den seiner Frau gewidmeten „Sieben Liedern", op. 3, findet sich ein Stück, das beiden eine geheime Bedeutung hatte: es ist die Komposition des J. Hammerschen Gedichtes „Hoch geht die See, mit ihr mein Herz". Sie trägt in der ersten Niederschrift das Datum „6. 4. 1861", bei der Stelle „vergiß nun dein Weh und den kleinen, drückenden Schmerz" allerdings den ironischen Zusatz des Komponisten: „ohne Groll vorzutragen. Anmerkung den 5. Mai bei Aprilwetter".[3] Seiner tiefen Gemütsart widersteht es, Herzensgefühle vor aller Augen zu beträufeln. Später aber gibt er seiner großen H-Moll-Phantasie, op. 23 (1866), die erste Strophe des Gedichtes als Motto, und Fanny verrät uns, wie ernst ihm dabei zumute war: „Er klagte, daß niemand diese Komposition so verstehen könne, wie er sie empfunden."[4] Zwei Gesänge aus dem gleichen Jahr: „Der verpflanzte Baum" (W. Hertz), op. 55, Nr. 5, und „Ständchen"

[1] P. S. 315 (3. 4. 67). — [2] P. S. 315 (16. 4. 67).

[3] Mus. Mss. 4695. (Einzelnes ist später in die Oper „Die 7 Raben" aufgenommen.)

[4] TB. I. (6. 3. 1869).

(Tiedge), op. 26, Nr. 6, mit seiner „schwülen Luft", bezeichnet sie als autobiographische Dokumente.[1] Auch die übrigen Lieder des Zyklus „Liebesleben", op. 55 (1859/71), werden mit ihrer Herzensgeschichte in Verbindung gebracht: „Das Heft Lieder ‚Aus fernen Tagen' (als ‚Liebesleben' gedruckt) enthält alte Lieder, die in unserem Leben eine wahre glühende Rolle gespielt haben, wie überhaupt Curts (Josephs) Compositionen unser gemeinschaftliches Tagebuch sein können."[2] Die Oper „Die 7 Raben" (vgl. S. 97 ff.) ist ihnen „ein Stück Lebensgeschichte, in ihren Kämpfen, in Opfer — Liebe — Sehnsucht und Treue".[3] Aber deuten diese Geständnisse auch auf ein herzliches Verhältnis, auf starke Spannungen, vielleicht auch auf Wolken, — jugendlich ungestüm, stürmische Leidenschaft war diese Liebe nicht. Wo die Frau an Jahren den Mann überragt, flicht sich in ihre Ehe gern ein Band mütterlicher Zärtlichkeit, hier umsomehr, als Fanny, die Reifere, Erfahrenere, in dem jüngeren Gatten eine gewisse Hilfsbedürftigkeit zu gewahren glaubte. So liebt sie ihn mit der ganzen bräutlich-mütterlichen Hingebung, deren eine Frau fähig ist. Mit weiblichem Feingefühl ahnt sie den verborgenen Zusammenhang zwischen seiner adeligen, sittlich lauteren Natur und seinem Künstlertum. Da sie aber den lieben, guten Menschen von dem wunderbaren Talent schließlich nicht mehr zu trennen vermag, steigert sich die Liebe ins Schwärmerische, spiritualisiert sich, nimmt enthusiastische

---

[1] TB. I. (25. 11. 1869). — [2] TB. II. (17. 3. 1871). — [3] TB. I. (8. 9. 1869).

Formen an. Er ist ihre erste und letzte Liebe. So ist ihr Leben mit seinem Schaffen aufs innigste verwachsen. Überall weht uns ihr fraulicher Geist entgegen, aus allem schaut das Bild dieser schönen, stolzen Erscheinung.

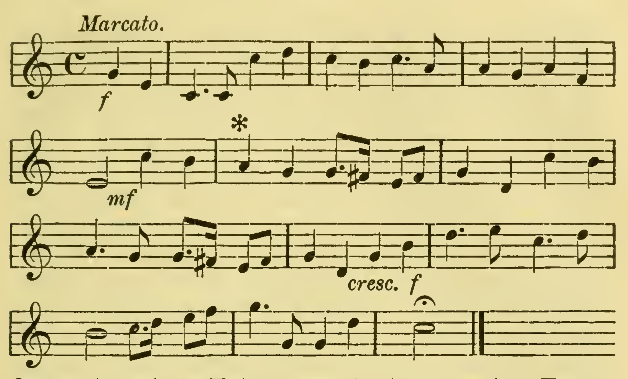
Rheinberger unterhielt auch viele Beziehungen zum Ausland; Pasdeloup, Theodor Gouvy, Terrabugio, Sgambati, besonders aber englische und amerikanische Musiker suchten seinen Verkehr. Da er selbst des Englischen und Französischen nicht mächtig war, mußten ihm die Sprachkenntnisse seiner Frau sehr willkommen sein. Sie führte seine Korrespondenz und dolmetschte, wenn Besuche kamen, übersetzte italienische Dichtungen (op. 129), Hymnen, Motetten (z. B. op. 133, 140, 163), für Lachner das Textbuch der „Barden" von Le Sueur,[1] beschäftigte sich auch mit fremdsprachlichen Volksliedern. Fanny war überhaupt vielseitig begabt. In ihren Tagebüchern finden sich witzige Randzeichnungen, Karikaturen, in denen sie ihrer Laune die Zügel schießen ließ. Im zweiten und dritten Band der Rheinbergerschen Skizzenbücher (Ms. 4739) scheint sie oft verstohlen die unbeschriebenen Blätter mit ihren Eingebungen versehen zu haben, um dann den Gatten zum Lachen zu reizen, wenn er sich sozusagen durch Kraut und Rüben hindurchkomponieren mußte. Einmal sieht man ihn in voller Tätigkeit an der Orgel, darüber den Vers:

„Und am Morgen mit Gefühle
Sitzet er am Orgelspiele.'

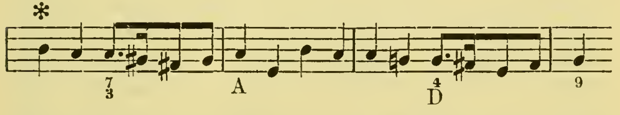
[1] TB. I. (1870).

22. 5. 80. In der Pfingstwoche. Mai.“ Ein andermal heißt es: „Wir haben die Tinte ausgeschüttet und bitten tausendmal um Verzeihung. 31. III. 1880.“ Dazu sind die Rasuren in Tierfratzen (Ochs, Esel etc.) umgedeutet. Fanny komponiert auch: unter anderen Liedern das Eichendorffsche Gedicht „Sterbeglocken“, das sie „ihrem Lehrer Joseph Rheinberger in freundschaftlicher Dankbarkeit, 28. Juni 1858“ widmet,[1] ferner Klaviersachen, Motetten; einmal setzt sie die Feder zu einem Kyrie an, das dann der Gatte halb ärgerlich halb lachend flugs zu Ende schreibt, oder sie bastelt hinter seinem Rücken am Tanzchor der Musik zur „Unheilbringenden Krone“,[2] leistet aber positive Arbeit als Kopistin, indem sie das Ausschreiben der Stimmen oder die Reinschriften für den Verleger besorgt. Psychologisch merkwürdig ist folgendes: Martin Greif, damals noch Mitleiter der „Presse“ in Wien, hatte unterm 24. Januar 1871 an Rheinberger den Entwurf einer neuen deutschen Nationalhymne gesandt, mit der Bitte um eine „zutreffende Melodie dazu“.[3] „Sei gegrüßt, du Heldenwiege, Land der Milde, Land der Kraft“, lautet der Anfang des Gedichts, dessen beschwingter Rhythmus den Komponisten so sehr begeisterte, daß er sich hinsetzte und die Melodie niederschrieb. Fanny hatte ihm über die Schulter zugesehen und erlaubte sich, an einer Stelle eine Änderung vorzuschlagen, die für ihr musikalisches Formgefühl charakteristisch ist. Die Melodie lautet:

[1] Mus. Mss. 4739. — [2] TB. I. (7. 11. 68); II. (6. 1871). — [3] TB. II. (1871).



Statt der drei Takte von * ab wünschte Fanny folgende Modulation nach A-Moll, weil ihr die blanke Wiederholung nicht gefiel:



Aber Rheinberger fand die erste Fassung „strammer und für eine Hymne geeigneter", und traf in der Tat das Richtige. Sein Entscheid hat offenbar die höhere Kunstweisheit für sich. Stärker war Fannys schriftstellerische Ader, die sie allerdings zuweilen überforderte. Eine eigene Gattung historisierender Poesie pflegt sie in den Gedichten „Benedetto Marcello" (1878) und „Passacaglia" (1884, eine Phantasie beim Anhören einer Orgel-Sonate) im Cäcilien-Kalender; ein Sonett, „Brieftaube", ist in der Bonner Zeitschrift „Neue Zionsharfe" (1886) abgedruckt. Unter den größeren

lyrischen und epischen Schöpfungen, denen durch Rheinbergers Musik weite Verbreitung beschieden war („Christophorus“, „Der Stern von Bethlehem“, „Montfort“, „Toggenburg“, „Clärchen auf Eberstein“, „Die Rosen von Hildesheim“),[1] steckt lebendig Geschautes, nur muß man sich's zuweilen zwischen gemachten und verblaßten Blüten ihrer Poesie nicht verdrießen lassen. An den Opernbüchern zu den „7 Raben“ und „Türmers Töchterlein“ hatte sie freilich insgeheim mehr „geschlimmbessert“, als den Dichtern lieb sein mochte, und dem Komponisten erwuchs aus solchen literarischen Kreuz- und Querzügen seiner Beraterin oft Ärger. Ihre Prosa-Literatur aber wird immer schätzenswert bleiben. Im „Musikalischen Wochenblatt“ (Februar 1870), dessen Herausgeber Fritzsch mit Rheinberger befreundet war, stehen zwei Musikberichte aus ihrer Feder über „Matrimonio segreto“ und „Belisar“. Auch späterhin schrieb sie für Zeitschriften, und was sie über ihren Gatten zu sagen wußte, ist tapfer, verständig und mit sicherer Wirkung vorgetragen. Dadurch hat sie ihm wirklich genützt. Man kann nur bedauern, daß ihre biographischen Pläne, von denen eingangs schon die Rede war, nicht zur Verwirklichung kamen. Eine schriftstellerische Leistung ersten Ranges, ihr Hauptwerk, mit dem sie sich ungewollt über ihre Zeit erhob, sind die „Geschäfts- und Tagebücher“ aus den Jahren 1868 bis 1892, sechzehn Bände mit Aufzeichnungen und

[1] Ihre Gedichte erschienen unter dem Titel „Dichtungen“ (1882) und „Am Quell der Wahrheit und des Lebens“ (1891); diese Sammlung enthält geistliche Sonette.

zahlreichen Briefeinlagen, Ausschnitten, Exzerpten: eine Sammlung kostbaren zeitgeschichtlichen Materials. Daneben existiert noch ein jetzt im Vaduzer Rheinberger-Archiv aufbewahrtes, persönliches „Tagebuch“ Fannys, das im wesentlichen aus den Geschäftsbüchern schöpft und hinter diesen bald völlig zurücktritt.[1] Tagebücher waren Mitte des vergangenen Jahrhunderts noch allgemein verbreitete Sitte, namentlich in der Frauenwelt. Als unsere Mütter Backfische waren, hatten sie wohl ihren besten Schatz in dem verschwiegenen, goldgeränderten Maroquin-Bändchen, das sie vor dem Schlafengehen noch mit ihren Seufzern füllten, um es andern Tags begierig wieder hervorzuholen. Oft gewannen die mädchenhaften Grillen tieferen Sinn, spannen sich in die reifen Jahre hinüber, und was das Mädchen geübt, ward auch der Frau zur lieben Gepflogenheit. Dichterinnen, Künstlerinnen, Fürstinnen haben ihre Tagebücher geschrieben und manch wertvolles Blatt hinterlassen. Solcher Art sind beispielsweise die formvollendeten Aufzeichnungen der Gattin des Komponisten von Holstein, Hedwig, der Fanny sehr

[1] In unserer Quelle P. heißt es öfters „Aus dem Tagebuch der Frau Rheinberger“, womit natürlich die „Geschäftsbücher“ gemeint sind. Das „Tagebuch“ wird dort nicht erwähnt. Eine andere Ungenauigkeit betrifft die „geistlichen Betrachtungen“ im 15. Band, die P. mit dem tragischen Ende der Verfasserin verquickt. Einmal starb Fanny nicht „1891“, wie es dort heißt, dann handelt es sich bei diesen Betrachtungen nicht um Authentisches, sondern um Auszüge aus P. Segneri, S. J., „Opere“. Endlich stammen diese Niederschriften bereits aus dem Jahr 1877, sind also erheblich älter als die Briefeinlagen des Bandes.

nahestand. Fanny schreibt naiv, packt ihre ganze Aufgabe auch in der Methode naiv an, sammelt aber mit Berechnung, auch das Kleinste, daß nur von dem Leben, dem sie als Werkzeug eines höheren Willens zu dienen glaubt, kein Zug verloren gehe. Sie wirkt durch Tatsachen. Albernes und Bedeutendes würfelt sie zuweilen bunt durcheinander. Da berichtet sie mit backfischhafter Wichtigkeit über jede einzelne Stunde des Tages, über jedes Kopfweh, jeden verlorenen Abend, jeden Spaziergang, kurz, über alles Mögliche und Unmögliche. „Joseph“ wird in den aristokratischeren „Kurt“ umgetauft, und der inoffizielle Kosename lautet gar einmal „Kurri Rheinsputz“. Fanny ist die „Mietz“, die „Myrrha“, und der geliebte Pudel heißt „Scarlatti“. Aber diese großen Kinder haben auch ein wirklich kindliches Gemüt. In erhabenen Augenblicken knien sie gemeinsam vor dem Hausaltar, vor wichtigen Unternehmungen stärken sie sich durch den Genuß des heiligen Abendmahles. Das religiöse Gefühl ist in ihnen außerordentlich stark. Bei dem C-Dur-Schluß des Passionsgesanges (op. 46) bricht Fanny in Schluchzen aus.[1] Die musikalischen Skizzenbücher ihres Mannes eröffnet sie meist mit einem frommen Spruch, das erste mit einem Zitat aus ihrem Marcello:

„Ein Garten ist die Kunst, ein Paradies,
(Aus dem uns gern des Hochmuts Dämon wies'),
Wer sie erwählt, muß Gottes Kämpe sein....“;

am Kopf des vierten Bandes steht der Psalm 22: „Dominus regit me“, im fünften eine Liedstrophe mit dem Schluß:

[1] TB. I. (22. 2. 70).

„Bess'res beut das Leben nicht,
Als mit Gott im Einklang stehn,
Seine Pfad in Treuen gehn.“ 11. Mai 1891.

Als Rheinberger seinen Chor aus „Türmers Töchterlein“, „O du mein lieber Herregott“, aus der noch feuchten Partitur vorspielt, ist er dermaßen ergriffen, daß er ins Freie muß, um weiterarbeiten zu können.[1] Fanny hegt und pflegt dieses religiöse Gefühl, „begießt es wie eine zarte Pflanze“. Aber Fanny hat auch ihre Fehler. So sehr sie sich Mühe gibt, sich im Hintergrund zu halten, — bald merkt man, wie ihr Einfluß wächst und wie das Bild, das sie mit unbestechlicher Treue zeichnen will, immer mehr durch das Prisma ihrer Phantasie geschaut ist. Mehr noch, daß sie zuweilen ihre Kompetenz überschreitet, sich vordrängt, dem Künstler Ansichten, Ideen, Gedichte aufmutzt, die sie besser zurückgehalten hätte. Mindestens sucht sie sein gesundes Urteil, das oft wie blitzartig durch ihre Auslassungen hindurchleuchtet, in bestimmte Richtung zu lenken. Auch darin sind die ersten Jahrgänge bezeichnend, und ärgerlich fragt man sich, ob die Frau die rechte war. Einmal möchte sie „zu gern, daß er aus der Musik zum ‚Wundertätigen Magnus‘ eine Symphonie machte“! Ihre Voreingenommenheit gegen die neue Kunst macht sich in spitzen Worten Luft; Wagner ist ihr jedenfalls der musikalische Antichrist. Daß in diesem Punkt ein Künstler wie Rheinberger nicht schwer zu überzeugen ist, leuchtet ein.

Aber in den späteren Jahrgängen streift die Verfasserin, mag sie auch ihren Einfluß dauernd

[1] TB. II. (28. 10. 1871).

behaupten, alle ihre früheren Unarten ab. Sie wächst mit ihrer Aufgabe. Jetzt versteht man diese Frau und wundert sich nicht, daß sie in ihren Blättern sich selbst zwar nicht ganz vergißt, von der treuen, unermüdlichen Sorge für den immerfort Kränkelnden, von den geschäftlichen Plackereien, die sie ihm allzeit bereitwillig abnimmt, von den musterhaften Verzeichnissen, die sie bis an ihr Lebensziel fortführt, von all den tausend Mühseligkeiten — schweigt.

Die unbelehrte Nachwelt rechnet Rheinberger zu den gebornen Gegnern Wagners. Da ihr die Münchener Musikgeschichte der sechziger Jahre eigentlich nur ein skandalöses Kapitel aus der Chronik der Zukunftsmusik zu sein scheint, sieht sie nur Licht und Schatten, schwarz alles, armselig und verächtlich, was sich im Schatten hielt. Wir wissen jetzt, daß Rheinbergers Anschauungen schließlich durch das Übergewicht der auf ihn einstürmenden Vorurteile nach der Gegenseite neigten. Nicht zu vergessen, daß auch Fannys Wort in der Wagschale lag. Es hat aber in seinem Leben eine Zeit gegeben, die erfüllt ist mit forschenden Gedanken und Fragen an die neue Kunst: Das sind eben die Theaterjahre, die unergiebigsten seines Lebens, die ihm wohl innerlich am meisten zu schaffen machten. Man muß sich das leidenschaftliche Crescendo der beiden Wagnerjahre 1864 und 1865 vergegenwärtigen, die Spannungen und Aufregungen, das Gezänke in der Presse, die fortwährenden Anklagen und Quertreibereien, die zuletzt mit ihrer Spitze gegen den König (Ludwig II.) eine hochpolitische Deutung erhielten. Freunde

und Bekannte Rheinbergers, darunter der Kulturhistoriker Riehl, Graf Pocci, Julius Maier, Martin Schleich, kämpften mit Stift und Feder gegen den ihnen so herzlich unsympathischen „Revolutionär". In München redete man tagelang von nichts anderem. Parteien unter den Bürgern, Parteien unter dem Adel. Dazwischen glänzende Aufführungen des „Tannhäuser", „Lohengrin", „Holländer" unter Wagners Augen und die berühmte Erstaufführung von „Tristan und Isolde". Im Publikum Anerkennung, ja Begeisterung, trotz alledem. Also eine außerordentliche, fabelhaft vibrierende Stimmung. Wie mußte das alles auf den jungen Künstler wirken! Stand er doch als Solo-Repetitor des Hoftheaters sozusagen mitten im Feuer. Drei Wochen vor der Tristan-Aufführung ging nach Vaduz an die Eltern ein langer Brief ab.[1] „Ja," heißt es da, „an einer brennenden Frage laborieren wir in München gegenwärtig gehörig, und das um so mehr, da der König so entschieden Partei darin genommen — er allein ist's, der die ‚Zukunft' festhält gegen den Willen seiner näheren und ferneren Umgebung, und daraus erklären sich alle weiteren Konsequenzen. W a g n e r ist unstreitig eine geniale, aber ebenso egoistische Persönlichkeit — er lebt und denkt, als wenn das ganze Jahrhundert nur seinetwegen da wäre; wenn nun der Zufall oder das Geschick will, daß einem solchen Künstler ein König zum Freunde wird, so kann man sich leicht erklären, daß es Feuer und Flammen setzen muß, und das um so mehr, als

---

[1] P. S. 312 f. (19. 5. 1865).

Wagner bisher gerade in Folge seines unglücklichen Temperaments viele Kränkungen, Verläumdungen und Verfolgungen erleiden mußte und Mißtrauen und Verbitterung sich seiner bemächtigten. Und nun plötzlich sieht er sich auf dem Gipfel seiner kühnsten Träume, erhält die Mittel in Fülle, seinen musikalisch-reformatorischen Ideen nachhängen zu können — und das steigt ihm zu Kopfe. — Sein Freund Bülow (der ausgezeichnetste Klavierspieler, den ich noch gehört), dessen persönliche Bekanntschaft ich natürlich auch (!) gemacht, ist wagnerischer als Wagner selbst, wie es ja auch Katholiken gibt, die katholischer sind als der Pabst selbst. Bülow ist zwar Berliner, aber seiner Richtung nach mecklenburgischer Junker, der in einem jeden Publikum nur ‚Canaille' sieht — daher die famosen ‚Schweinehunde', welche ihm schon bittere Stunden genug eingetragen haben.[1] — Tristan und Isolde sind noch nicht gegeben worden, d. h. öffentlich — denn die Hauptprobe war, auf Befehl des Königs, in Kostüm und Beleuchtung vor einem geladenen Publikum — und doppelt interessant durch eine längere Ansprache Wagners,[2] und die Masse Fremder, welche selbst aus den fernsten Gegenden Europas kam, das Wunderwerk zu sehen, war bitter enttäuscht, die Oper nicht zu Gehör zu bekommen."

[1] Bülow hatte sich kurz vorher bei einer Tristan-Probe zu einer Beleidigung des Münchener Publikums hinreißen lassen. Vgl. S. Röckl, a. a. O. S. 137 ff., und das damals vielgelesene Witzblatt „Münchener Punsch" (XVIII. 1865. S. 151 ff.), dessen Herausgeber auch in Rheinbergers Kreisen verkehrte.

[2] Siehe darüber S. Röckl, S. 144.

Wagners scharfem Auge scheint die außergewöhnliche Begabung des Solo-Repetitors nicht entgangen zu sein. Das zeigte sich bei den Beratungen über die neue „Deutsche Musikschule", die als Umgestaltung des (Hauserschen) Konservatoriums in Aussicht genommen war. Wagners Pläne dabei zielten vor allem auf die Ausbildung dramatischer Sänger ab. Auf seinen Bericht ernannte König Ludwig II. am 13. April 1865 eine Kommission unter dem Vorsitz des Intendanten Karl von Perfall mit dem Auftrag, Vorschläge zu unterbreiten. Unter den Mitgliedern saßen, neben Wagner und Bülow, Lachner, Maier, Riehl, Herzog, zwei Geistliche (ein katholischer und ein protestantischer) und Rheinberger. Wagner war aber mit dieser Zusammensetzung nicht einverstanden, da sie „dem bloß ästhetisierenden Dilettantismus", womit besonders Riehl getroffen wird, zuviel Gewicht gebe. Berechtigt zu einem Urteil über Gegenstände, um die sich's hier handle, könne nur „der wirklich ausübende, praktische Musiker und Künstler sein". Hingegen wünsche er eine Vereinfachung der Kommission, auch daß „bei der Wahl des Vertreters des hohen Staatsministeriums einzig auf dessen administrative Fachbestimmung Rücksicht genommen werde", wozu er ausdrücklich bemerke, daß er „die Wahl des Herrn Professor Reinberger (!), als wirklichen ausübenden Musikers und Künstlers, für eine Bereicherung des von Seiner Majestät dem König erwählten Ausschusses ansehe". Sein Einspruch war aber bereits durch die Einladungen zur ersten Sitzung am 24. April überholt. So blieb Wagner sämtlichen Sitzungen,

die bis zum 26. Mai dauerten, fern, konnte auch dem Ergebnis der Beratungen ganz und gar nicht beipflichten. Da mit ihm auch der König gegen die Kommission entschied, blieb der geänderte Entwurf liegen, und das Konservatorium selbst wurde mit dem 31. Juli aufgehoben. Seine Wiedereröffnung unter Bülows künstlerischer Leitung, durch Wagners Niederlage und Abreise von München abermals verzögert, erfolgte erst 1867.[1]

Fanny hatte in ihrem Bericht also verschwiegen, daß das Institut, das ihren Mann zum zweiten Male berief, unter Wagners Auspizien gerade zum Mittelpunkt moderner Kunstbestrebungen ausersehen war. Daß von den Lehrkräften des alten Konservatoriums offenbar Rheinberger allein dem Reformator nennenswert dünkte, gewinnt für uns heute an Wert.

Auch im Verkehr mit Wagners Freunden, Hans von Bülow und Peter Cornelius, äußert sich ein gewisses kameradschaftliches Gefühl. Freilich kam ihre Achtung vor seinem Können in sehr verschiedenen Temperaturgraden zum Vorschein. Bülow, allzeit ritterlich, aber launenhaft und voll geistreicher Bosheiten, spielt auch hier eine eigentümliche Rolle. Von Rheinberger eingeladen, befaßt er sich mit seinen Kompositionen, von denen die schwierige Tokkata, op. 12, ihm gewidmet ist, lernt sie schätzen, hält aber auch mit seinem Tadel nicht zurück. Noch in den achtziger Jahren erinnert er sich gern der alten Bekanntschaft, spielt Rhein-

[1] Vgl. S. Röckl, S. 111 ff.

bergeriana in seinen Konzerten,[1] weiß immer noch da und dort (in den Briefen an Gille, Buonamici, Frau von Welz, Richard Strauß, E. Spitzweg, Hermann Wolff u. a.) für den Münchener „Kontrapunktiker" ein Wörtchen einzulegen. Sein Urteil trifft oft den Nagel auf den Kopf. Die Tokkata nennt er einen „Scarlatti redivivus"; die Studien für die linke Hand, op. 113a, „morganatische Stücke", mit denen er auf der ganzen Welt Furore mache;[2] die Klaviersonate in C-Dur „weit anständiger als irgend etwas Derartiges von Rubinstein, auch fesselnder als Raff"; Tschaikowsky allerdings „den Rheinberger Moskaus, weniger gelehrt, aber auch weniger trocken"; Raffs Leonorensymphonie solid, fest, unumstößlich, — „ein und einhalb Rheinberger zum mindesten". Freundschaftlich wirbt er für die Oper „Türmers Töchterlein", die er als sehr lebensfähiges Bühnenwerk lobt; 1886 sucht er den jungen Strauß in München dafür zu erwärmen;[3] er selber tut als Meininger Intendant sein Möglichstes. Ein andermal will er „Herrn von Hoffnaaß", wie er ihn mit Anspielung auf die wagnerfeindliche Gattin stilisiert, seine Wallenstein-Symphonie vorspielen. Es gibt Zeiten, in denen er seinen dramatischen Arbeiten bittere

[1] H. von Bülow, Briefe u. Schriften; VII. (VI. Bd.) S. 318 (an Marie von Bülow; dd. München, 18. 9. 84). — In seinem 1880 für den Bayreuther Fonds veranstalteten Münchener Konzert spielte er als Einleitung die Tokkata und Fuge für die linke Hand! Vgl. W. Kienzl, Miszellen. 1886. S. 96.

[2] Briefe. VII. (VI. Bd.). S. 5, 340. VI. (V. Bd.). S. 565.

[3] Briefe. VIII. (VII. Bd.). S. 43.

Wahrheiten sagt.[1] Aber dem kombinatorischen Genie und dem Kontrapunktlehrer gehört seine ungeheuchelte Bewunderung. „Rheinberger“, schreibt er an Spitzweg, „ist ein wahrer idealer Kompositionslehrer, der an Tüchtigkeit, Feinheit und Liebe zur Sache seinesgleichen in ganz Deutschland und Umgegend nicht findet, kurz, einer der respektabelsten Musiker und Menschen in der Welt, womit ich jedoch seine Komponisten-Unsterblichkeit noch nicht garantiert haben will, so hoch ich auch seine Leistungen in allen von ihm bisher betretenen Gebieten stelle.“[2] Er nennt ihn den „ersten Kontrapunktisten und Lehrer Deutschlands“.[3] Freilich passierte es ihm als Direktor der Musikschule einmal, daß ein spitzes Wort, das ihm beim Unterricht entschlüpft sein mochte, dem geschätzten Kollegen zugetragen wurde.[4] Er gab bereitwillig Genugtuung und scheint seitdem ein Übriges versucht zu haben, um den Gekränkten, längst Versöhnten zu versöhnen. Rheinberger hingegen wußte Bülows Eigenart wohl zu würdigen. Sie stand ihm auch innerlich beträchtlich näher als Wagners Wesen. Er fühlte, wie die Tagebücher erzählen, auch menschlich zu ihm sich hingezogen. An dem häuslichen Elend, dessen Schatten Bülows Münchener Zeit verdüsterten, nahm er herzlichen Anteil, und sein Rücktritt von der Direktion der Musikschule (1869) erschien ihm als ein Unglück für die Musik in München. Im

[1] Briefe. VI. (V. Bd.). S. 77.
[2] Briefe. V. (IV. Bd.). S. 482 (Florenz, 5. 5. 71).
[3] TB. III. (1874).
[4] TB. I. (1869. 6. Jan.)

Tagebuch heißt es unterm 25. September allen Ernstes, seit Bülow fort sei, habe er keinen Freund mehr hier; er sei verstimmt über die abscheulichen musikalischen Verhältnisse.[1] Ein früherer Eintrag will wissen, Bülow habe ihn bei Kabinettsrat Lipowsky als seinen Nachfolger vorgeschlagen.[2]

Seine Beziehungen zu Cornelius, mit dem er gleichzeitig als Kompositionslehrer an der Musikschule angestellt wurde, waren kühler. Diesen bedrückte die ernste, untadelige Meistertüchtigkeit des Kollegen. Selber von peinlicher Gewissenhaftigkeit, aber als Theoretiker ein Neuling, als Lehrer ein Fremdling, mußte er seine Unsicherheit beim Unterricht hart empfinden, wenn er sich mit dem geübten Fachmann verglich. Zuweilen konnte er tatsächlich an sich verzweifeln. Es sind ja nicht die schlechtesten Künstler, die solchen Anwandlungen von Selbstpeinigung erliegen. Ein rührendes Tagebuchblatt (Pfingsten 1868) erzählt von solchen qualvollen Mißstimmungen, die ihn schließlich bis zu hypochondrischen Selbsttäuschungen gegen den „Rivalen" verführten. Zwei Harmonieschüler waren zu Rheinberger übergegangen, Grund genug für Cornelius, seine Selbstvorwürfe zu Phantasien gegen den Kollegen auszuspinnen: Rheinberger, der eingefleischte Widersacher, sehe im Bewußtsein seiner musikalischen Geschicklichkeit mit Geringschätzung auf ihn als den Ungründlichen herab. „Was ich geistig voraus habe,"

[1] TB. I. (1869).
[2] TB. I. (31. 7. 69).

tröstet er sich, „wie ich ihn im innersten Trieb einer poetischen Natur überrage und auf ihn herabsehe und ihm gern all seine Geschicklichkeit lasse, mit der er es nie zu einer poetischen Tat bringen wird — das weiß er nicht, versteht er nicht. . . .“ In gewissem Sinn wohl wahr, im allgemeinen aber eine große Ungerechtigkeit. Grotesker noch wirkt der Satz, Rheinbergers Gesicht sei ihm „wie das eines Mephisto und Samiel“ vorgekommen, als ihn (Cornelius) wieder einmal die alte Befangenheit heimgesucht habe.[1] Auch in anderen Äußerungen verrät sich starke Voreingenommenheit. „Man spricht hier von einem Konservatorium unter Reinthaler — wollte sagen -berger — (Was Thaler und was Berger, man weiß nicht, was fataler oder was ärger?)“[2] Einmal sah sich Rheinberger genötigt, Einspruch gegen einen Zeitungsbericht über die Königliche Musikschule zu erheben, wo es hieß, Cornelius habe zuerst den Mut gehabt, das Lehrsystem nach Hauptmann, d. h. das Buch „Die Natur der Harmonik und Metrik“, einzuführen.[3] Nicht nur, daß Rheinberger selbst, durch Hauptmanns Freund, Hauser, angeregt, die Verwendung des Buches beim Unterricht zuerst veranlaßt habe, Cornelius habe ihn bei seiner Anstellung dringend gebeten, ihm zu zeigen, wie man überhaupt unterrichte![4] Unter diesen Umständen läßt sich die

[1] Peter Cornelius, Lit. Werke. Ausgew. Briefe. II. S. 555 ff.

[2] Briefe. II. S. 446; vgl. auch S. 645, 730.

[3] Neue Zeitschrift für Musik. 1871.

[4] TB. II. (1871).

gegenseitige Spannung erklären.[1] Doch hat Cornelius nicht böswillig sich der besseren Einsicht verschlossen. Seine Künstlerschaft müßte ohne alle Wahrhaftigkeit gewesen sein, wenn er Art und Gehalt der Rheinbergerschen Musik nicht erkannt hätte. In der Tat bezeugen denn auch seine Gedanken über die Wallenstein-Symphonie und die „Musik zu Calderons Wundertätigem Magus" bei aller Einschränkung wenigstens seinen guten Willen.

In späteren Jahren lösen sich die dünnen Bande, die Rheinberger mit einzelnen Persönlichkeiten des Wagnerschen Kreises noch locker verknüpften. Doch gab es Leute, die ihn bereits zur neudeutschen Schule rechneten. Eine Mannheimer Kritik glaubte zum Beweise auf Wagneranklänge in der Oper „Die 7 Raben" hindeuten zu müssen, und der Reichenberger Wagnerverein dachte wohl kaum, mit der Aufführung des „Christophorus" einen „Reaktionär" zu fördern.....[2] Wie schnell man damals in den Geruch der „Wagnerei" kommen konnte, zeigt das Beispiel Robert von Hornsteins, dessen Lieder, alles eher als fortschrittlich, von der konservativen Presse mißtrauisch aufgenommen wurden, nur weil ihr Verfasser kurze Zeit mit Wagner verkehrte. Fannys Aufzeichnungen enthalten Belege für Rheinbergers Interesse an den neuen Taten des genialen Mannes, ein Interesse, das sogar zunimmt, wenn auch sozusagen mit negativem Potential. „Tristan",

[1] Vgl. auch TB. II. (1871; 1. X. u. 19. XI.).
[2] TB. XII. (1886).

„Rheingold“, „Walküre“ werden mit stark geladenem Mißbehagen verfolgt; einzelnes reizt zu Zorn oder Spott, wofern nicht eben Fannys Feder stark aufgetragen hat.[1] In Friedrich Kiel und August Wilhelm Ambros, die ihn gelegentlich in den Ferien aufsuchen, findet er zwei Gleichgestimmte. Mit Ambros kann er sich über die „Unsittlichkeit“ Wagnerscher Bühnenintentionen entrüsten. Die „Orchester- und Vokaleruptionen“ gehen über ihre Fassungskraft. Wie hätten sie, die Mozartianer, die neuen ästhetischen Gesetze jemals gutheißen können? „Der Teufel hole die ‚geistreiche Musik‘,“ versichert ihm Ambros, „wenn sie nicht zugleich schön ist.“ Nicht so ganz im Unrecht ist Rheinberger mit seinem Ärger gegen die neudeutschen „Musikedeuter“ vom Schlage Nohls. „Früher hörte man Musik, heute muß man sie deuten können.“ Und in das seinem neugewonnenen Freunde gewidmete Streichquintett op. 82 schmuggelt er mit gutem Humor ein Walküren-Zitat, dessen Geheimgeschichte gehörigen Orts noch erzählt werden muß. Aber — das sind eigentlich altbackene Scherze, in den Kriegsjahren der neuen Oper mit anderen Worten und Bildern hundertmal wiederholt, hier nur insofern triftiger, als sie ihrem Urheber eben — bitterer Ernst sind.

[1] TB. I. (1869: 20. VI; 25. VII; 19. VIII.); II. (1870: 10. VII.); III. (1874: 13. VII.) etc.



Joseph Rheinberger
1875
Nach einer Photographie



IV.

Opern- und Instrumentalmusik
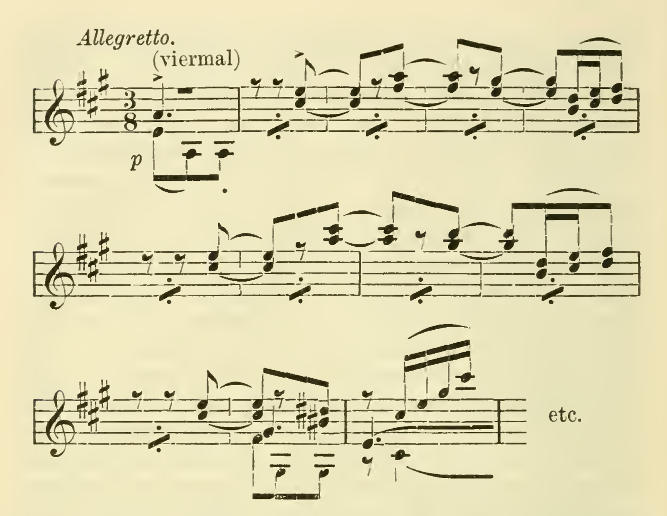
Aus der Tätigkeit am Theater schöpfte Rheinberger neue Anregungen. Niemals ist seine Hoffnung auf einen Bühnenerfolg größer gewesen. Während er an dem problematischen „Für und Wider", das die Geister in Atem hielt, mit jugendlicher Neugierde und Befangenheit sich beteiligte, nährte er in sich den Glauben an seine dramatische Sendung. Es kostete ihn manche Erfahrung, bis er davon genas. Immerhin sind auch seine Arbeiten für die Bühne fruchtbar und eigentümlich.

Kurz vor seinem Eintritt in den Verband des Hoftheaters hatte er das zweiaktige Kinder-Singspiel „Der arme Heinrich" komponiert, wahrscheinlich für eines der in München beliebten Kindermaskenfeste. Textbuch und Klavierauszug erschienen 1870. Der Dichter, Franz Bonn, aus den „Fliegenden Blättern" unter dem Pseudonym „von Miris" besonders durch seine scharfgewürzten Bayreuther-Schnadahüpfeln bekannt,[1] erzählt unter dem altehrwürdigen Titel die Geschichte eines von Zigeunern verschleppten Grafensohnes,

[1] Bonn (1830—1894) war geborner Münchner, seit 1880 Fürstl. Thurn und Taxis'scher Domänenkammerpräsident und Justizdirektor in Regensburg.

der, als Findelkind von dem Dorfschulmeister aufgezogen, bei der Ankunft des benachbarten Schloßherrn, seines Oheims, eben in dem Augenblick, als er wegen eines Zwistes mit seiner bösen Ziehmutter die Heimat auf immer verlassen will, als der langgesuchte Erbe entdeckt wird. Die sittliche Idee des Gedichts beruht in dem Triumph des ritterlichen Herzens über die Gemeinheit. Stärker aber wirken die komischen Szenen, deren Muster auf Mozarts „Schauspieldirektor", Schenks „Dorfbarbier" und ähnliche Typen der Wiener Spieloper zurückführen. Die Musikprobe des Dorfschulmeisters Federkiel für das bevorstehende Willkommfest ist ein altes Szenenmotiv der lateinischen Actus gratulatorii, der Beglückwünschungsaufzüge in den Kloster- und Internatschulen. Michael Haydn hat ihrer eine ganze Anzahl geschrieben. In Schweitzers „Dorfgala" (1777) übt der Schulmeister mit seinem Chor einen Hymnus, „Ti Patrona gratulamur", mit denselben Verrenkungen und Sottisen, die bei Haydn und andern anscheinend automatisch sich einstellen. Vielleicht hat Bonn auch an den Begrüßungschor des van Bett in Lortzings „Zar und Zimmermann" gedacht. Rheinbergers Musik, die einschließlich der Ouvertüre aus zehn Nummern besteht, ist in den komischen Szenen mit gutem Humor, erstaunlich knapp und sicher hingestellt. Und wie sie den kindlichen Grundton trifft! Es ist so etwas wie Grillen- und Heupferdchen-Poesie darin, kleine Welt à la Pocci, etwas Kurzangebundenes, Launisch-Groteskes, das sich in leichten, runden, dem kindlichen Auffassungsvermögen angepaßten Gebilden ausspricht: wie eine Ansage

dessen, was dann in seinem reizvollen „Liederbuch für Kinder", op. 152 (1887), eingelöst ist. Wie dieses Werk den Komponisten ebenbürtig neben Schumann, Lachner und Reinecke stellt, bestätigt auch das derselben Zeit angehörige Märchenspiel „Das Zauberwort", op. 153 (1888), seinen spezifischen Sinn für die Kinderlyrik. Das Gedicht, nach W. Hauffs „Kalif Storch" von Fanny von Hoffnaaß, handelt von dem Kalifen und seinem Großvezier, vielmehr von ihrem Mißgeschick, das sie dem Trug eines Zauberers verdanken. Der musikalische Humor nimmt hier feinere Formen an. In der zierlichen Ouvertüre alla Turca und in den komisch-sentimentalen Tierszenen steckt, bei aller Unscheinbarkeit, reife Kunst. Hauffs Märchen ist in Fannys Fassung vereinfacht. Die beiden lustigen Alten haben sich mit Hilfe eines Magiers in Störche verwandelt, da sie aber das Gebot „Nur nicht lachen als Getier" übertreten, entfällt ihnen das Zauberwort, und sie müssen Störche bleiben, während der falsche Kalif in Bagdad einzieht. Eine melancholische Nachteule uhut ihre Leidensgeschichte; auch sie ist ein Opfer des Magiers. Aber wie die Verzauberten auch ihr Gehirn zermartern, das Wort will sich nicht finden, bis endlich ein glücklicher Zufall Erlösung bringt. So wandeln sie sich flugs wieder in Kalif und Vezier; aus der Eule entpuppt sich eine Prinzessin, und den falschen Magier ereilt die Strafe. Das lachhafte Froschduett, nämlich das Gequake, das den beiden Störchen so übel bekam, hat der Komponist zärtlichst melodisiert; es mag die Art dieses kindlichen Humors erläutern:



Zwei Schauspielmusiken aus den sechziger Jahren komponierte Rheinberger auf Bestellung: zunächst 1864 im Auftrag des Intendanten Schmidt Ouvertüre, Melodram und Entreakt zu Calderons Schauspiel „Der wundertätige Magus".[1] Sieben Stücke daraus erschienen als op. 30 (1869) für Klavier zu vier Händen. Der Magier, dessen phantastische Geschichte Calderon hier entwickelt, ist der spätere Bischof Cyprianus. Als seine Verführungskünste an der Christin Justina nicht verfingen, tat er Buße und wurde zuletzt als Märtyrer mit Justina enthauptet. Es ist ein Teufelsdrama mit dem ganzen dämonischen Zauberspuk, mit

[1] Vgl. Neue Musik-Ztg. 1884 und P. S. 312 (3. 1. 1865). Die erste Aufführung erfolgte im Herbst des Jahres 1866.

Geisterchören, Sturm- und Wunderszenen, ein spezifisch romantischer Opernstoff, der vor allem durch sein religiöses Pathos und die Wucht seiner Bilder den Musiker förmlich herausfordert. In keinem älteren Werk findet der Komponist Töne von ähnlicher Wärme und Gewalt des Ausdrucks. Cornelius, der in einem Brief an seine Braut manches an dieser Musik auszusetzen weiß,[1] muß ihr doch in der „Neuen Zeitschrift für Musik" (1867) nachrühmen, daß sie vom poetischen Gehalt des Dramas durchdrungen sei.[2] Am eigentümlichsten ist die Schilderung des Sturms. Konnte Rheinberger auch dem musikalischen Impressionismus von heute keinen Geschmack abgewinnen, — hier wagt er sich also unbedenklich auf das Feld der Programm-Musik. Wie lebhaft ihn damals tonmalerische Probleme beschäftigten, erweist unter anderm auch die in derselben Zeit entstandene Wallenstein-Symphonie, die im Technischen mit dieser Schauspielmusik vieles gemeinsam hat und für ihn wohl den Höhepunkt instrumentaler Charaktermalerei bedeutet. Dagegen ist in der Musik zu dem tragisch-komischen Zauberspiel „Die unheilbringende Krone" von Ferdinand Raimund, die er im Herbst des Jahres 1868 im Auftrag des Intendanten Baron von Perfall komponierte,[3] die koloristische Kraft bereits gedämpfter. Immerhin bergen die melodramatischen Szenen

[1] Briefe. II. S. 452 f. (München, 22. Nov. 1866).

[2] Aufsätze. S. 147 f.

[3] Nach TB. I. (1868) und Katalog Ms. 4734, am 8. Dezember beendet. Die Erstaufführung am Münchener Hoftheater erfolgte am 31. Januar 1869.

und Verwandlungen dieser äußerst abenteuerlichen Geschichte noch genug des Merkwürdigen, wie die drei Intermezzos, die Tempelmusik und besonders Ewalds, des Dichters Traum, der die Macht des Ideals über die arme Wirklichkeit symbolisiert;[1] das ist alles schöne, eigentümliche Musik, die dem Tondichter allein gehört, freilich auch von jener Eleganz der Form, die dem erwähnten Kritiker der „Magus"-Musik bereits aufgefallen ist. Cornelius mochte wohl an Mendelssohn gedacht haben, als er schrieb, er beneide Rheinberger nicht darum, er habe sie nicht, er wolle sie auch nicht. Aber er täuschte sich. Solche Formvollendung ist nicht aus zweiter Hand. Fanny berichtet, daß die 195 Seiten starke Partitur in 24 Tagen fertig geworden und einzelnes überhaupt nicht skizziert, sondern gleich „aus dem Kopf" zu Papier gebracht sei. Diese leichte Art des Schaffens, durch erworbene Kunst noch gesteigert, kommt natürlich auch der formalen Gestaltung zugute. — Im Jahre 1871 erhielt Rheinberger vom König den Auftrag, die Musik zu Racines „Esther" zu schreiben. Er schlug ihn aber aus, angeblich mit der Frage, „warum Wagner die Musik nicht komponiere".[2] Daraufhin übernahm Perfall die Aufgabe.[3]

Die ersten Opernversuche führten den Komponisten auch in das Reich des Märchens. Bereits im

[1] Er ist unter den neun Stücken, die 1869 in vierhändiger Bearbeitung erschienen.

[2] TB. II. (17. 11. 71).

[3] Vgl. F. Grandaur, Chronik des Kgl. Hof- und Nationaltheaters. 1878. S. 194. Perfalls Musik wurde am 9. März 1872 aufgeführt.

Jahre 1860 beschäftigte ihn die Komposition eines Textbuches, „Die sieben Raben“ in 3 Akten von Franz Bonn, eine Arbeit, die ihm sehr ans Herz wuchs,[1] aber als Ganzes nicht genügen wollte. Acht Jahre später nahm er die Partitur wieder zur Hand und arbeitete sie vollständig um. Die Änderungen galten vorzüglich dem dramatischen Gerüst, wobei auch Fanny mitwirkte. „Mehr als die Hälfte des Textbuchs könne sie als ihre eigene Dichtung beanspruchen“,[2] berichtet sie, und „in den beiden letzten Akten sei fast keine Zeile geblieben“.[3] Der Dichter war begreiflicherweise davon wenig erbaut, und wiederholt kam es zu Auseinandersetzungen, bei denen er aber, wie die letzte Fassung beweist, den kürzeren zog.

So, wie das Märchen von Grimm[4] erzählt wird, ist es eine Verherrlichung der treuen Geschwisterliebe: Ein kleines Mädchen sucht bis ans Ende der Welt seine sieben Brüderchen, die ein unbesonnener Fluch des Vaters in Raben verwandelt hatte. Ihrem Opfermut gelingt es schließlich, sie im Glasberg wiederzufinden und aus ihrer Verzauberung zu erlösen. Der Librettist nimmt eine Rangerhöhung vor, weicht auch sonst vom Märchen ab. Durch die Fee kommt Elsbeth in den Besitz des Geheimnisses, dessen sie zur Entzauberung ihrer Brüder bedarf. Aber aus der Liebe des Prinzen

[1] Auf sein silbernes Zigaretten-Etui (wohl ein Geschenk Fannys) ließ er sich ein „R“ mit sieben Raben gravieren, wonach die Titelzeichnung auf dem Klavierauszug gefertigt ist.

[2] TB. I. (7. 9. 69). — [3] TB. I. (23. 5. 69).

[4] Vgl. auch Leop. Schmidt, Zur Geschichte der Märchenoper. Halle a. S. 1896. S. 62 f.

Roderich, dem sie als Braut an den herzoglichen Hof folgt, erwachsen ihr schwere Prüfungen. Eckart, der Oheim des Prinzen, gedachte seine Tochter dem Neffen zu vermählen und sinnt nun, da er seine Pläne durchkreuzt sieht, auf Rache. Ein Diener vertraut ihm, daß er Elsbeth belauscht habe:

„Nachts im bleichen Mondenschein
Spinnt in ihrem Kämmerlein
Elsbeth, jene fremde Maid,
Ein gespenstig weißes Kleid.
Schlägt die Glocke Mitternacht,
Öffnet sie das Fenster sacht....
Husch, im bleichen Mondenschein
Flattern Raben groß und klein,
Flattern ihr auf Kopf und Hand,
Picken zärtlich ihren Mund —
Herr, ich glaube, mit dem Teufel
Steht die fremde Maid im Bund.“

Wie ihr die Fee befohlen, webt sie allnächtlich an den Nesselhemden für die Brüder, wodurch sie allein vom Fluch befreit werden können; doch darf sie keinem Menschen davon etwas verraten. Ihr geheimnisvolles Tun erregt Verdacht. Am Hochzeitstage wird sie auf Eckarts Anstiften von der heiligen Vehme zur Verantwortung gezogen und, da sie dem Verhör beharrliches Schweigen entgegensetzt, zum Feuertod verurteilt. In der höchsten Not erscheint die Fee und verkündet Elsbeths Unschuld: Das Erlösungswerk ist vollbracht, und die Brüder[1] befreien sie aus ihren Banden.

[1] Wie Riehl in der „Neuen Berliner Musikzeitung“ (Sept. 1871) schreibt: „als 7 Prinzen auf 7 bäumenden

Die mitgeteilten Verse mögen zugleich als Kostprobe dienen. Daß Paul Heyse bei der erfolgreichen Erstaufführung über das Glück eines solch „schlechten Textes“ sich nicht genug wundern konnte, überrascht uns nicht.[1] Merkwürdig ist aber die franke Wagnerei eines Librettisten, der von Wagner sonst eine sehr geringe Meinung hatte. Elsbeths Schweigen auf die Frage über Nam' und Art, der Erzbösewicht Eckart, das Erscheinen der Brüder, die als stumme Personen ganz zuletzt noch für Elsbeths Schuldlosigkeit zeugen, die Brautszene, die Gerichtsszene — wem käme nicht die Erinnerung an „Lohengrin“? Nur ist die Durchführung des Ganzen unvergleichlich karger. Das Gegenspiel ist matt; von seinen Trägern, Eckart und dem Helfershelfer, hört man am Schluß überhaupt nichts mehr. Große Mängel hat auch die Charakterzeichnung. Die Einführung der Fee geschieht ganz äußerlich. Das Liebespaar allein erhebt sich in einzelnen schönen, wahrhaften Zügen über die Mache.

Rossen, nicht etwa auf 7 Theaterschimmeln, sondern nach der bekannten Zeichnung Schwinds als höchst malerisches Hintergrundtableau“. Sollte der Dichter des Textbuches wirklich an die Schwindschen Malereien gedacht haben, so hätten wir in dem Werk ein Seitenstück zu Liszts Elisabeth-Legende, die ebenfalls auf malerische Eindrücke (Schwinds Wandmalereien) zurückgehen. In ähnlicher Weise hat E. Naumann seine Kantate „Die Zerstörung Jerusalems“ als Illustration des Kaulbachschen Gemäldes gedacht. Übrigens weist der Großherzog von Sachsen-Weimar, dem die „sieben Raben“ gewidmet sind, in seinem Dankschreiben bereits auf die Schwindschen Wandbilder hin. S. später S. 107.

[1] TB. I. (5. 6. 1869).

In einem Bericht über die Oper hieß es: „Es gibt gegenwärtig Opern zum Hören, Opern zum Sehen und — als höhere Einheit — Opern, bei welchen einem Hören und Sehen vergeht. ‚Die 7 Raben‘ sind eine Oper zum Hören.“ Was etwas bedeuten will. Denn „die musikalischen Opern werden heute immer seltener. . . .“[1] Ein ehrliches Wort, soweit es den Text träfe. Auf Wagner gemünzt aber blanker Unsinn. „Musikalische Opern“ — welche Verkennung des Zeitgeistes! Und für Rheinberger gewiß kein Lob. Denn seine Musik ist nicht, wie der Kritiker vermeinte, etwa eine Demonstration gegen Wagners Musikdrama, sondern im Gegenteil ein ernstlicher, wenn auch bedingter Versuch, das ästhetisch Annehmbare darin sich nicht nur äußerlich anzueignen. Jedenfalls ragt sie weit über das Gedicht hinaus.[2] Sie ist zum mindesten eine Talentprobe, diktiert von edlem Eigensinn, just denselben Weg, den Wagner in seinem „Lohengrin“ bereits hinter sich hat, aus eigenen Kräften noch einmal zurückzulegen. An solchen Werken, deren Zahl nicht allzu groß ist, kann man freilich die ungeheure Überlegenheit des „Lohengrin“ über alles, was zu seiner Zeit ähnliche Ziele erstrebt, erst so recht ermessen. Es sind zunächst Weber und Meyerbeer, die Rheinbergers dramatischen Stil bestimmen. Solotanz und Marsch im zweiten Akt sind durchaus „Große Oper“. Im Szenenaufbau, vor allem in der Szenenverknüpfung verrät sich der Neuling. Schreibt Rheinberger

[1] Riehl in der „Neuen Berliner Musikzeitung“ (1871).
[2] Bei Leopold Schmidt, a. a. O. S. 63, wird sie kurz abgefertigt.

auch nicht eigentliche Nummern, so hebt er doch Rezitativ, Arioso und Ensembles deutlich aus dem Fluß des Ganzen heraus. Eckarts Arie „Was hör' ich?" (II. 2.) ist eine richtige Rachearie alten Stils. Das Finale des 1. Akts ist noch mit allen Mängeln der Nummernoper behaftet. Auch in dem großen Monolog Elsbeths (Erwartung des Geliebten, I. 4.), wo er den rechten Weg wohl ahnt, beengt ihn die alte Form; ebenso wächst sich der Dialog immer wieder zu Duetten, strophischen Liedern aus. Doch mangelt es nicht an Versuchen eines durchgeführten dramatischen Dialogs. Freilich birgt gerade die Lyrik das Beste an musikalischer Charakteristik und absolutem Gehalt. Das in seiner klaren, feinen Arbeit an die altvenetianische Kantatenkunst gemahnende Duett zwischen Elsbeth und Roderichs Mutter (1. Akt), Elsbeths Bitte „Laßt zum Wald mich wiederkehren" (2. Akt),[1] der Hymnus Mathildens „Die Krone schmück' dein Haupt fortan" (3. Akt) und besonders die durch eigentümlich verlorene Trauerklänge eingeleitete Abschieds-Szene im letzten Finale „Leb wohl, o mein Geliebter", — das alles ist sehr ansehnliche Musik, die es nicht nur beim Wollen bewenden läßt. Doch — und das gehört zu den stilistischen Unbegreiflichkeiten der Rheinbergerschen Dramatik — stehen hart daneben Banalitäten, mit denen man sich eben abfinden muß, so das gassenhauernde Arioso Elsbeths im ersten Finale „Nicht zürne, hohe Frau" und das „Vorspiel" mit seinem

[1] Das Stück wird nur durch die saloppe Begleitung, die — bei Rheinberger unerhört — im 3. Takt sogar richtige Quinten stehen hat, etwas beeinträchtigt.

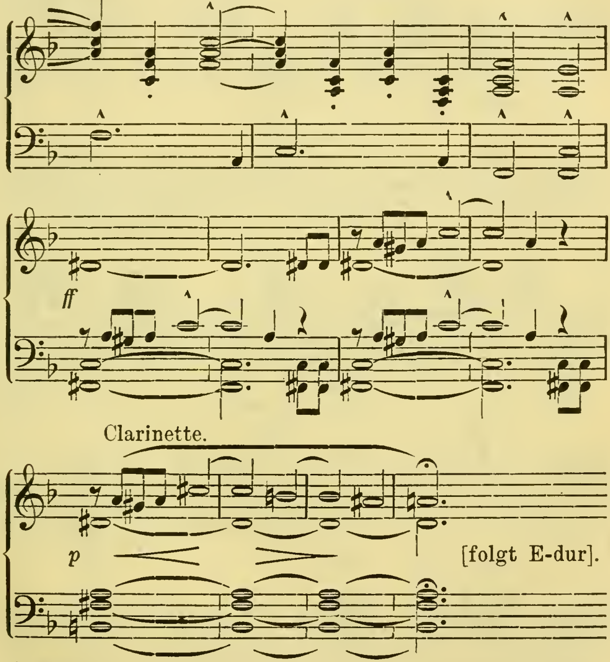
Polonaisen-Allegro, dem zu allem Überfluß eine gepfefferte Stretta angehängt ist. „Vorspiel" nennt sich das Stück aber nicht ohne Grund. Der Komponist hat hier nach großen Vorbildern eine Programm-Ouvertüre versucht, indem er die musikalischen Hauptgedanken der Oper in die Durchführung verflicht, unter anderem das Verheißungsmotiv der Fee „In sieben Jahren sieben weiße Hemdlein sollst spinnen du" (I. 3.) und zwei charakteristische Themen, die Eckarts Furchtbarkeit (I. 4.) und die Entsagung Elsbeths „Und muß ich von der Erde scheiden" (III. 1.) versinnbildlichen. Geglückt ist dieser Wurf eigentlich nicht, so sehr er bei einem Musiker wie Rheinberger interessieren muß. Das Stück gehört zu seinen schwächsten, in der Form unausgetragensten.[1] Von dem durch Wagner sublimierten Prinzip des dramatischen Selbstzitats macht der Komponist in der Oper selbst nur bescheidenen Gebrauch. Das durch Harfenklänge charakterisierte Motiv der Verheißung ist ein typisches Erinnerungsmotiv, das bei seiner Wiederkehr im letzten Akt seine Wirkung nicht verfehlt; aber man denkt eher an Weber[2] als an Wagner. Doch ist die Phantasie des Komponisten von Wagnerschen Tongedanken nicht ganz unberührt.[3] Überall, wo er ins Große ge-

[1] Brahms ließ sich auf Anregung Hermann Levis die Partitur nach Wien schicken. TB. III. (6. 1. 74). Vgl. auch Briefe (VII. Band der ganzen Ausgabe), S. 146 u. 162.

[2] S. „Euryanthe": Die Erscheinung des Geistes („Emma's Luftgestalt").
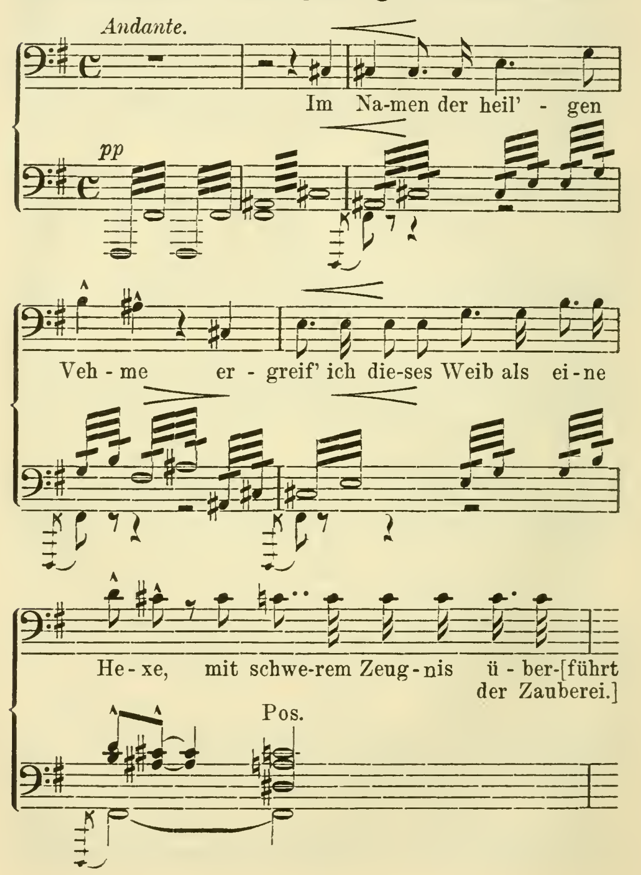
[3] Leopold Schmidt sagt, die Musik sei von jedem neudeutschen Einfluß unberührt.

staltet, die dramatischen Charaktere potenziert, kurz, in Augenblicken gesteigertster Affekte mischen sich ihm unversehens neuromantische Farben in den Pinsel. So eine leise Tannhäuser-Reminiszenz bei dem Übergang des Duetts zwischen Elsbeth und Roderich in den zweiten Teil des dramatischen Dialogs „Mein Sehnen und Denken“:

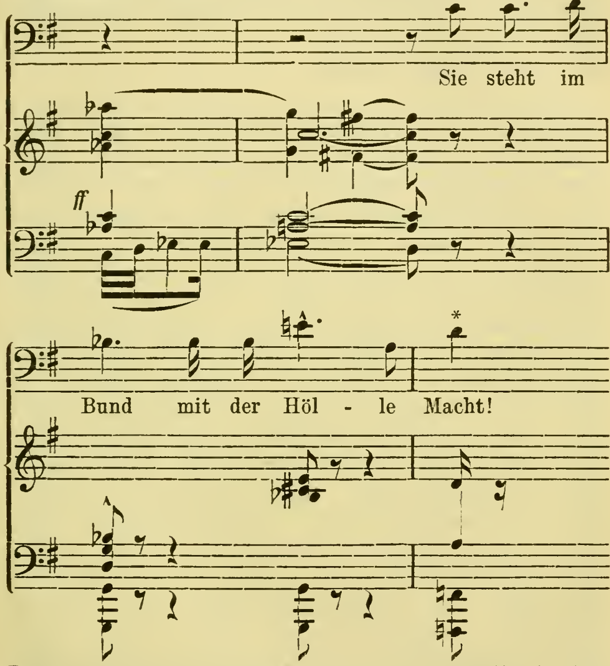


Anklänge an die Wagnersche Art der Szenenführung (älteren Stils) enthält die lebendige Kontra-

stierung der Vehmgerichts-Szene im dritten Akt. Ob die finsteren Hundingsklänge in Eckarts Aufruf:



gewolltes Zitat sind oder Reminiszenz, ist die Frage.[1] Immerhin zeigt die Stelle im Zusammenhang mit einer kurz darauffolgenden, daß Rheinberger die neue Harmonik, soweit er sie anerkennt, selbständig durchdenkt. Hier heißt es:



Die altväterische Wendung nach D-Moll (*) hat nicht etwa Unvermögen, sondern Eigensinn

[1] Notabene: Wagners „Ring“ wurde erst im Jahre 1876 aufgeführt!

diktiert; denn der Fortissimo-Auftakt erheischte, im neudeutschen Sinne, eine harmonische Beantwortung, die dem Klassizisten wohl zu weit ging. In solchen Zügen unterscheidet sich Rheinberger von Cornelius, Jensen, Joseph Huber, Draeseke und andern, die sich, wenn sie einmal neudeutsch reden, die Grammatik ihres Meisters bis ins kleinste zur Richtschnur machten.

Die Erstaufführung der Oper am Münchener Hoftheater, mit Fräulein Stehle und Heinrich Vogl in den Hauptrollen, fand am 23. Mai 1869 statt. Der Komponist dirigierte. Der äußere Erfolg dieser Aufführung behauptete sich auch bei den Wiederholungen. In der „Beilage zur Allgemeinen Zeitung“ (Nr. 148) stand ein freundwilliger Artikel aus der Feder Riehls. In den „Neuesten Nachrichten“ aber beklagte sich Bonn, daß bei den Änderungen des Textes „schlechtere Verse gemacht worden seien“. Und der Text blieb in der Tat ein Stein des Anstoßes, zwang immer wieder zu Besserungen, entschied auch das weitere Schicksal der Oper. Sie nahm zwar ihren Weg über die größeren Bühnen Deutschlands. Aber Freunde und Fachgenossen verhehlten ihre Bedenken nicht, so sehr sie die musikalischen Vorzüge des Werkes schätzten. Besonders Vinzenz Lachner, der das Werk in Mannheim zur Aufführung brachte, ließ sich die Mühe nicht verdrießen, dem Komponisten reinen Wein einzuschenken.[1] Fritzsch in Leipzig hatte freundschaftlich den Druck der Partitur zugesagt,[2] beschränkte sich aber auf den Klavierauszug, der

[1] TB. I. (29. 6. 69 und 25. 11. 69). — [2] TB. I. (2. 7. 69).

Ende des Jahres mit einer Widmung an den Großherzog Karl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach erschien.[1]

Während sich Fanny sträubte, die Einwände gegen das Gedicht gelten zu lassen, ja fast an Feindseligkeit glauben wollte, war der Komponist mit sich wohl im reinen. Das verrät seine eifrige Suche nach einem neuen Stoff. Im Jahre 1868 hatte er, wie das Tagebuch schreibt, an der Märchenoper eines ehemaligen Mitschülers bei Lachner, Georg Krempelsetzer, mitgearbeitet.[2] Sie hieß „Der Rotmantel“ und hatte keinen Geringeren als Paul Heyse zum Dichter. Das Stück ging im gleichen Jahre als „komische Oper“ über die Bühne. Heyse, damals schon der Bedeutendste unter den Münchener Dichtern, verspürte Neigung zum Librettisten und trug nun auch Rheinberger verschiedene Operntexte an.[3] Leider schweigt sich das Tagebuch über alles Nähere aus. Ebensowenig Glück hatte Hermann Lingg mit einem Angebot, das nicht genauer bezeichnet wird.[4] Dagegen suchte Fanny mit einem andern Text, den sie selbst unter der Feder hatte („Die Piraten“), ihren Konkurrenten den Rang abzulaufen.[5] Es erging eben Rheinberger nicht viel besser als Brahms, dem alle Welt Texte aufdrängen wollte, gleichviel, ob er dazu taugte oder nicht. Noch in späteren Jahren, da er längst mit dem Theater abgeschlossen hatte, klopften zuweilen Geistliche, Offiziere, Schriftsteller, anonyme Einsender mit

[1] TB. I. (15. 11. 69: Persönliches Dankschreiben).
[2] TB. I. (12. 12. 68). — [3] TB. I. (17. 12. 68). — [4] TB. I. (7. 6. 69). — [5] TB. I. (17. 12. 68 u. 4. 2. 70).

ihren dramatischen Erzeugnissen bei ihm an. Das Tagebuch ist boshaft genug, wenn es gar zu arg wird, Perlen daraus zu verewigen.[1] Man empfängt den Eindruck, daß die maßlose, auf alle Kreise übergreifende Librettojagd von heute ihre Vorläufer hat und wohl eine Art endemischer Kinderkrankheit der modernen Oper ist.

„Kurt sehnte sich nach einem heiteren Operettenstoff",[2] heißt es im Januar des Jahres 1869. Fanny schlug Kotzebues „Respektable Gesellschaft" vor; ihre „Piraten" waren wohl ebenfalls ein Lustspiel. Im Sommer erging vom Hoftheater-Intendanten an den Künstler die Anfrage, ob er geneigt wäre, eine komische Oper für die Münchener Hofbühne zu schreiben. Merkwürdig lautete die Antwort, „er habe keine rechte Lust dazu". Als aber ein Jahr danach Julius Maier seinem ehemaligen Schüler „unter Hinweis auf die Wagner-Epidemie" die günstige Gelegenheit für das Buffo-Genre begreiflich machen wollte, kam er schon zu spät.[3] Rheinberger hatte nach längerem Schwanken gewählt.[4] Sein Dichter war der Bataillonsauditeur Max Stahl, der ihm wohl als poetisch veranlagtes Mitglied des Akademischen Gesangvereins bekannt geworden war. Das Textbuch nannte sich „T ü r m e r s T ö c h t e r l e i n". Um es gleich zu sagen: Es war ein glücklicher Griff. Aber niemals im Leben hat ihn ein Werk, obschon er es in der unglaublich kurzen Zeit von kaum fünf Wochen

[1] TB. I. (17. 12. 68). II. (24. 10. 73). III. (März 74). III. (7. 3. 74). V. (14. 3. 77). IX. (19. 7. und 25. 7. 83) usf.
[2] TB. I. (4. 1. 69). — [3] TB. II. (22. 1. 71). — [4] TB. I. (4. 2. 70).

zu Papier brachte,[1] mehr Nervenkraft gekostet. „Das Komponieren daran ist weitaus das Lustigste und Befriedigendste“, heißt es ahnungsvoll.[2] Das Zustandekommen des Textes und die Zurüstungen zur Erstaufführung bildeten für ihn eine Kette von Hindernissen, Meinungsverschiedenheiten und Verstimmungen, als ob ihm die Freude an seinem „heiteren Stoff“ nur ja versalzen werden sollte. Schon die Wahl des Titels begegnete Schwierigkeiten: Das Stück hieß erst „Schön Ännchen“, dann „Gertrud“, „Gertraud“, dann „Rathaus und Turm“, endlich „Türmers Töchterlein“, aber erst auf energisches Verlangen des Dichters, der sich dabei auf seine literarische Quelle und den Rat sachverständiger Freunde berief. Es gab fast Streit. Rheinberger habe ungewohnt heftig opponiert, erzählt Fanny.[3] Fanny war freilich nicht ganz unschuldig daran. Sie taschenspielerte ganze Szenen aus dem Text, änderte, dichtete hinzu,[4] und als der Dichter in die preußische Armee übertrat und nach Diedenhofen versetzt wurde, atmete sie auf: „Jetzt haben wir carte blanche, den Text zu ändern.“[5] Nicht zu vergessen, daß die Vorarbeiten durch den Ausbruch des Deutsch-Französischen Kriegs eine gründliche Verzögerung erlitten: Stahl hatte als Militär seine Arbeiten unterbrechen müssen und schrieb aus Frankreich launige Briefe, aber nichts mehr von seinem Opernbuch. Der Komponist selbst war von den gewaltigen Zeit-

[1] 5. Okt. bis 16. Nov. 1871. Vgl. TB. II. (20. 10. und 16. 11. 71).

[2] TB. II. (14. 10. 71). — [3] TB. II. (1. 2. 72). — [4] TB. II. (8. 11. 71 und 12. 1. 72). — [5] TB. II. (Juli, 1872).

ereignissen ganz hingenommen und bedurfte längerer Sammlung. Dazu kränkelte er immerfort. Damit nicht genug. Damals entging er mit Fanny bei einem Eisenbahnzusammenstoß knapp dem Tod: die Lokomotive prallte an den Waggon an, wo die beiden saßen. „Gott ließ uns nicht töten." Das war einige Monate vor den Proben zur Aufführung. Aber die Plackereien begannen erst. Die Aufführung machte wieder Änderungen nötig. „Nach längerem inneren Widerstreben" entschloß er sich auf Anraten Hermann Levis und Franz Lachners, die Oper umzuarbeiten. Der Klavierauszug, wie er als op. 70 im Druck vorliegt, ist das Endergebnis dieser Verbesserungen. Ursprünglich hatte die Partitur drei Akte, bei der Erstaufführung waren es auf Vorschlag des Regisseurs Grandaur fünf, nach der Umarbeitung vier, obwohl die Vorzüge der Dreiaktigkeit für jeden Unbefangenen auf der Hand liegen. Im einzelnen, in den Szenenschlüssen sind Längen beseitigt; eine von Fanny skizzierte Kerkerszene mußte ganz fallen.

Der Textdichter schöpfte seinen Stoff aus einer in den „Fliegenden Blättern" zuerst veröffentlichten Novelle des „Münchener Stadtgeschichten"-Erzählers Franz Trautmann († 1887). Ihr liegt eine historische Begebenheit zugrunde, über deren Zuverlässigkeit sich der Komponist, nach Ausweis des Tagebuchs,[1] bei Stadtarchivar Destouches erst vergewisserte, bevor er seine Oper der Öffentlichkeit übergab: Im Mai des Jahres 1632 standen die

[1] TB. II. (29. 10. 72).

Schweden vor den Toren Münchens. Erst dachte man an Widerstand, besann sich dann aber eines andern, dank der Besonnenheit des Innern Rats, zumal der Patrizier Hans Hörl, Friedrich, Alexander und Albrecht Liegsalz, die das Hoffnungslose eines solchen Beginnens den Bürgern begreiflich machten. Am 15. Mai zog Friedrich Liegsalz an der Spitze einer Deputation dem Schwedenkönig bis Freising entgegen und rettete durch eindringliche Bitten die Stadt vor dem Schicksal Magdeburgs. In diesen nichts weniger als poetischen Bericht verflocht der Novellist, dem man einen feinen Sinn für das Spezifisch-Münchnerische nachrühmt, mit Phantasie und liebenswürdigem Humor eine Liebesgeschichte, die zu dem herben historischen Hintergrund einen wirksamen Kontrast bildet, spann dann einzelne Züge weiter aus und gab dem Ganzen eine glückliche Wendung aus dem Sentimentalen ins Heroisch-Komische. Die eigentliche Pointe beruht jetzt in dem Gegensatz zwischen zwei ungleichen Liebespaaren, die — man möchte fast sagen: im Stil der altvenezianischen Oper — sich anziehen und abstoßen, bis ein launiger Zufall sie mitten in den Trubel der politischen Ereignisse wirft und gewaltsam, aber witzig kopuliert. Es kommt dabei weniger auf die Wahrscheinlichkeit an als auf die innere Temperatur, auf die vis comica der Charaktere. Und da ist es vor allem der Ratsaktuarius Wurzel, der mit seiner Base, der Wittib Cordula, eigentlich als groteskes Gegenspiel des jugendlichen Paares Heinrich und Gertrud (der Tochter des Peterstürmers), die traditionellen Buffotalente eines ver-
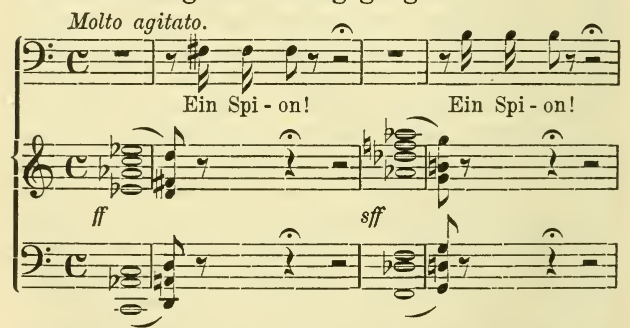
liebten Hypochonders in sich verkörpert und — wahrhaft erheiternd wirkt. Um es kurz zu sagen: er liebt und dichtet, beides aber zur unrechten Stunde. Schon halb in den Banden seiner heiratslustigen Base, plagt ihn doch ein heimliches Feuer für die Braut des Goldschmieds Heinrich, der in solchen Sachen keinen Spaß versteht. Das muß der Schwerenöter büßen, und zuletzt straft ihn noch der Himmel mit der sicheren Anwartschaft auf ein Hauskreuz. Aber wenn's das allein wäre! Durch seine giftigen „Reimlein“ auf Gustav Adolf stürzt er sich in Abenteuer, die ihm beinahe den Kopf kosten. Ein dramatischer Schlager ist die Begegnung mit dem schwedischen Offizier Knickeborg, durch den er zu allem Überfluß noch zum Verräter wird. Nun wächst ihm die Erkenntnis seines Mißgeschickes wie ein furchtbares Gespenst vor die Seele, und diese geradezu tollhäuslerische Angst vor dem „Spion“, die dem bramarbasierenden Hasenfuß besonders gut zu Gesichte steht, gibt Anlaß zu den drolligsten Mißverständnissen.

Hier setzt denn auch der Komponist mit ganzer Kraft ein, mit einer Sprachgewalt, die den landläufigen Humor der Lortzingschen Spieloper weit hinter sich läßt. Wäre es nicht gefährlich, Wagners „Meistersinger“ aufzurufen,[1] so ließe sich in der musikalischen Tropik manche Parallele erweisen. So ganz spurlos ist ja auch dieses Werk nicht an ihm vorübergegangen. Sein Aktuarius ist nicht mehr burleske Type im Stil der älteren Oper, wie etwa noch der Baculus oder der Tölpel Kruschina,

[1] Kurz vorher (1868) in München zum ersten Male aufgeführt!

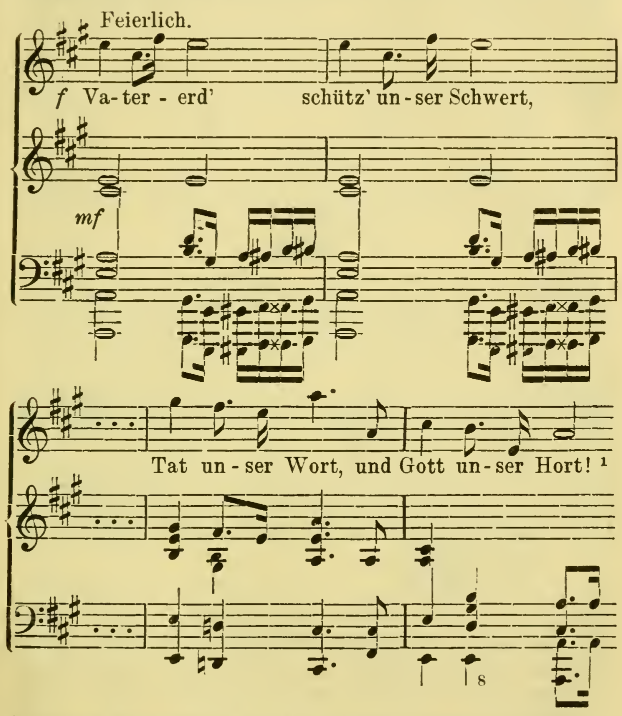
sondern aus modernem Stoff, individueller, einheitlicher, von höherer Plastizität: ein Hauptkerl, dem man die Verwandtschaft mit Beckmesser über das Gesicht ansieht. Und das Behagen, mit dem der Komponist diesen Ausbund von Schreiberspik, Katzenjämmerlichkeit und galanter Windigkeit als musikalisches Problem behandelt, das sichere Erfassen des Buffostils hier ist jedenfalls neu an ihm, überraschend und bewundernswert. Es wird sogleich klar, daß der Fortschritt über die „Sieben Raben" hinaus in der personalen Charakteristik liegt. Aber auch in der dramatischen Satzweise. Die vierte Szene des ersten Akts, die die beiden Paare in ihrer Natur aufzeigt, die stürmische Jugend und die eifersüchtige Alte, deren Wege sich kreuzen, besonders aber den lüsternen Fuchs, wie er zwischen seiner Liebe zum Mädel und zur Wittib noch schwankt, bedächtig Einsatz und Risiko abwägt, dann beim Anblick des lieben Kindes lichterloh brennt, diese Szene ist ein Meisterstück der Kunst des Steigerns und Ineinanderverflößens. Wurzels Monolog ist bereits vollblütiger Sprechgesang und für Rheinbergers Art charakteristisch. Es läge hier besonders nahe, an die „Meistersinger" oder an die Alexander Ritterschen Einakter zu denken, aber damit wäre das Eigentümliche seiner Diktion nicht bezeichnet. Es fehlt das Kolorit, das der modernen Kunst unentbehrlich ist; das Orchester hat wenig von ihrem berauschenden Duft. Bei aller Frugalität aber im Äußern verrät doch der selbstsichere Gang der Motiventwicklung, die Gliederung des inneren Aufbaus modernen Geist. In Klughardts und

Hans Hubers dramatischen Werken finden sich zuweilen ganz ähnliche „wagneroide“ Szenenformen, und zwar, wie auch bei Rheinberger, neben „Nummern“ und anderen Requisiten der alten Oper. Das Finale des ersten Akts, auch in der Erfindung ungleich, erinnert wieder völlig an Lortzings Weise. Originell ist aber der Schluß, der den Aktuarius in seiner Verzweiflung schildert: seine Eitelkeit hat ihn verleitet, einem geheimnisvollen Fremden im Wirtshaus sich anzuvertrauen, und nun erkennt er, daß er einem Spion des Schwedenkönigs ins Netz gegangen:



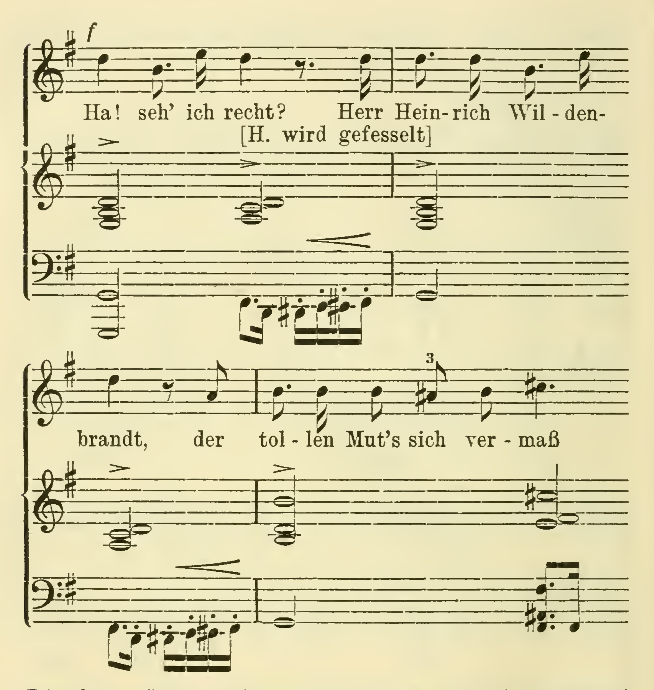
Das Motiv nimmt dann der zweite Akt wieder auf: es verfolgt den armen Sünder bis in seine Amtsstube und treibt ihn schließlich zur Flucht. Der dritte Akt, hoch über der Stadt in der Glockenstube des Petersturms, wo sich die Rivalen wiedersehen, bringt zwei weitere Selbstzitate: das schubertisch angehauchte Lied Heinrichs „Brausend wogte mir das Blut“ (I. 5.) und eine Reminiszenz aus dem Finale des zweiten Akts: Heinrich hatte,

da der Rat schmählich kapitulieren wollte, das Volk zu den Waffen gerufen:



Als aber der Feind in die Stadt dringt, muß Heinrich fliehen. Droben in der Turmstube ereilt ihn das Geschick in Gestalt des Spions Knickeborg:

[1] Dieser Vers ist im Wahlspruch des Akademischen Gesangvereins enthalten.



Die feine Ironik dieses Zitats, das in dem Mund des Schweden also zum Aufruhrmotiv wird, ist ein Treffer, kaum geringer als das berühmte „Ali, Sadi, Achmed“ im „Barbier von Bagdad“.

Für Gertrud und Heinrich findet der Komponist Töne innigsten Liebesgefühls. Aber es bedarf keines Scharfsinnes, um nicht zu überhören, daß sie, je weiter die Handlung fortschreitet, desto überschwänglicher werden. Einen Temperatur-

ausgleich bewirkt erst der frische Realismus des letzten Akts. Am besten sind auch hier die karikierenden Szenen des Wurzel, der Galgenmarsch des armen Halunken („Nun geht es zum Gericht"),[1] die Behandlung des Dialogs und des Chors, die Stimmung, alles witzig, sicher, reif; vollblütige Musik, die bis zum letzten Takt ihren Reiz bewahrt. Ambros in Wien war „erstaunt über die Kraft der Komik" und konnte die Schönheit der edel-sentimentalen Partien und die Farbenfrische des ganzen Bildes nicht genug rühmen.[2] Bülow bewies seine Anerkennung durch die Tat.

Bei der Erstaufführung am 23. April 1873, mit Fräulein Stehle und Heinrich Vogl in den Hauptrollen, erntete die Oper starken Beifall, verschwand aber vom Spielplan des Hoftheaters nach den üblichen Wiederholungen. Doch wußte es Bülow bei Levi durchzusetzen, daß sie im Jahre 1887 wieder einstudiert wurde. An Stelle des erkrankten Levi dirigierte die Aufführung kein Geringerer als der junge Richard Strauß (26. Januar), der sich der Aufgabe gern unterzog. Die Wiener „Neue Freie Presse" (Nr. 3115) vermißte in dem Buch „dramatische Momente". Mit triftigeren Gründen tadelte die „Allgemeine Musikalische Zeitung" (1873, Nr. 26), so sehr sie gerade die „dramatische Lebendigkeit" zu schätzen wußte, formale Mängel und empfahl unter anderm an Stelle des gesprochenen Dialogs Rezitative. Ohne Frage leidet die

[1] Dem Trio des Schwedenmarsches ist die Melodie eines schwedischen Liedes „Man stenbocks visa" zugrunde gelegt. TB. II. (16. 2. 72).

[2] TB. III. (28. 10. 74).

Gesamtwirkung unter der Unproportioniertheit der formalen Stilmittel; einmal ist durch Verschmelzung des vierten und fünften Aktes der dritte zu kurz geworden, dann ist auch die Mischung von Nummern, großen durchgeführten Szenen und gesprochenen Dialogen dem Werk nicht günstig, ganz und gar unzuträglich aber die melodramatische Behandlung einzelner Partien des Dialogs. Rheinberger war dazu durch Grandaur verleitet worden, der das gesprochene Wort besonders nach dem Terzett in der Glockenstube zu trocken fand. Seine Unsicherheit in dramaturgisch-ästhetischen Dingen wird durch diese Maßnahme, die sich als grober Eingriff in den Organismus der Oper als solcher darstellt, grell beleuchtet.
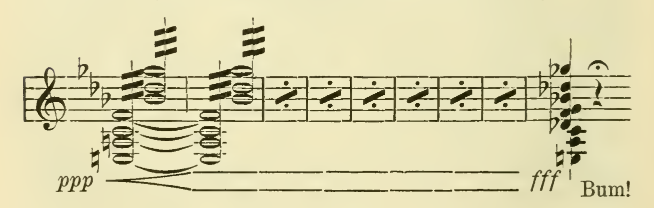
Mit „Türmers Töchterlein" verabschiedete sich Rheinberger von der Bühne. Sicher nicht leichten Herzens. Seine Oratorien und Kantaten lassen keinen Zweifel, daß es ihn immer wieder dahin zog. Sie ersetzten ihm gewissermaßen die dramatische Welt, seit er zu der Erkenntnis gereift war, dafür nicht geboren zu sein. Aber der dornige Weg zu dieser Erkenntnis führte ihn immer weiter durch das Gebiet, das wohl kein Musiker unbedankt wieder verlassen hat: die Programm-Musik. Auf den ersten Blick mag es verwunderlich scheinen, einem nach der Überlieferung so erzkonservativen Komponisten im Bannkreis modernster Kunstprobleme zu begegnen. Wer aber seiner Schauspielmusiken sich erinnert, wird begreifen, daß die einmal entzündete Liebe zum Kolorismus in ihm nicht wie Strohfeuer wieder verlodern konnte. „Kolorismus" freilich hat bei Rheinberger einen andern

Sinn als den spezifisch modernen, und was er unter Programmusik will, das hat nichts von der poetischen Energie und Transzendenz der legitimen „Tondichtung", der aus dem Geist der Poesie gebornen Musik. „Musik steht über den Worten", schreibt er in das ‚Goldene Buch des deutschen Volkes' (J. J. Weber, Leipzig); „sie beginnt, wo dieses nicht mehr ausreicht. Darum ist es vergeblich, sie durch Erläuterungen dem Verständnis der Hörer näherbringen zu wollen." Darf man ihm auch diesen schroffen Satz, soweit er als Absage an die „Musikedeuter" gemeint ist, in Anbetracht des Mißbrauchs, den gewisse Wagnerinterpreten mit der musikalischen Hermeneutik getrieben haben, nicht verübeln, so bezeichnet er doch bündig seinen Standpunkt. Im Umgang mit seinen Schülern unterschrieb er ihn noch deutlicher und schärfer.[1] Also: die Erkenntnis des Mittleramts der Poesie in der Musik war ihm versagt. Von der „poetischen Hörigkeit" des Musikers wollte er nichts wissen. Der gezwiebelten Harmonik, den Superlativen des modernen Orchesters, den neuen, gegen die überlieferten Formen gerichteten Experimenten, die ihm destruktiv und verwerflich dünkten, stand er gewappnet gegenüber. Die „philosophierende Musik" aber nötigte ihm nur ein Lächeln ab. Wie er darüber dachte, hat er seinem Freund Franz von Holstein in Leipzig einmal in launigen Worten auseinandergesetzt.[2] Diese Kraftprobe Rheinbergerschen Humors darf hier

[1] Vgl. M. Schinagl im „Sammler", 1901. Nr. 150.
[2] TB. III. (3. 1. 74).

nicht fehlen. Da schreibt er also nach einer kurzen Neujahrsgratulation:
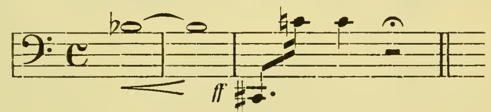
„. . . Meine bessere Hälfte und meine schlechtere (letztere bin ich selber) arbeiten jetzt an einer Chor- und Soli-Ballade; sonst schreibe ich gerne lustige Sachen, da ich das musikalische Bauchweh, Weltschmerz genannt, nicht ausstehen kann, so beharrlich dessen Apostel uns es vorzeigen lassen und lobpreisen — kommt nun auf einmal so ein bezopfter (kommt von Zopf mit einem F)[1] überwundener Componist, namens Haydn, (ein „großer" Mann hat ihn einmal einen Lakeyen geheißen) und führt uns am Christkindltag seine Jahreszeiten vor —, „geistreich" wars zwar nicht, hat auch Niemand Kopfweh oder Krämpfe bekommen, aber ein Jubel war in dem Publikum, daß sich fast Niemand dem gewaltigen Eindruck entziehen konnte . . . sah ich sogar ein Mitglied eines „Componistenvereins" verschämt hinter einer Säule applaudieren. (Der Arme wird kuriose Buße thun!)
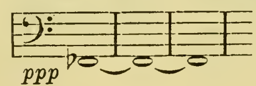


Dieses kleine, geniale Impromptu ist mit „unsäglich verschämtem" Ausdruck zu beginnen, mit titanenhaftem Crescendo bis zu dem großen „Bum" durchzukämpfen, bei welchem drei große Trommeln mit einem „welterlösenden" (geringer können wirs nimmer thun, die Nachfrage ist zu stark) Krach das endlose, allgemeine „Nichts" in nebel(nibel)haftes Grauen und

[1] Gemeint ist der ihm als Parteigänger Liszts und Wagners bekannte Dramaturg Hermann Zopff (1826 bis 1883), seit 1868 Herausgeber der „Neuen Zeitschrift für Musik".
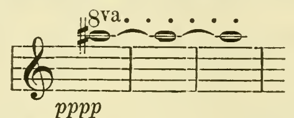
wollüstiges Dämmern auflösen. So etwas bringt ein „Lakey“ nicht zu Stande. Im Runtersteigen über die Treppe des Odeons äußerte sich ein genialisch aussehender junger Mann (bleich und langhaarig, die ungelöste Wonne-Dissonanz sichtlich im Busen tragend) zu seiner ihm angeschmiegten Begleiterin: „Das ist alles nichts, als Musik — wir aber wollen Ideen, große, weltbeherrschende Ideen“ — und wie ähnliches Geschwefel lautet! Der arme Tropf! Was würde er zu meiner Ideentrilogie sagen, womit ich (wenn das Zeitalter erst reich genug ist) die Welt in Erstaunen zu setzen gedenke! Meine Ideentrilogie heißt: I. „Der Urschlamm.“ — II. „Die schrecklichen Folgen der natürlichen Zuchtwahl.“ — III. „Der Affe.“ Die dem Ganzen vorangehende Ouverture dauert zwei und eine halbe Stunde und schildert den „Kampf um das Dasein“. Sie beginnt mit dem Wahnsinnsmotiv



Erlassen Sie mir, geliebter Freund, die weitere Schilderung, es greift mich zu sehr an! Nur Eines erlaube ich mir anzudeuten: Die zerschmetternde Wirkung im 7611. Takte, wo sich genanntes Wahnsinnsmotiv mit dem Choleramotiv kreuzte!! Diese Modulation werden wenige überleben! — — — 1. Abend. Vorhang auf — Bühne leer — nichts als Urschlamm, soweit das Auge reicht — der Dirigent klopft — er beginnt mit einer — Generalpause von genau 15 Minuten, welche er mit dem Chronometer in der linken Hand gewissenhaft auszutaktieren hat — man strengt sich an zu hören und hört doch nichts — es ist eben das große, gewaltige Nichts, aus dem erst alles werden soll, — nach diesen 365 Takten Generalpause $^5/_4$ Adagio beginnen die Contrabässe mit dem tiefen



durch 212 Takte; weitere Generalpausen von 119 Takten, deren Antwort eine Flöte mit



durch ebenfalls 212 Takte — der Hörer fängt an, nervös zu werden; — er sieht starr auf den Urschlamm, derselbe teilt sich in Tausende von Molekülen, welche immer festere Gestalt annehmen und sich während folgender Musik bereits zu Muscheln gestalten:

8va. . . .

Flöte.

Kontrabaß.

ppp

cresc.

ffff

Bemerken Sie, wie hier das Werden aus dem Nichts geschieht? Graut Ihnen schon? Mir auch! Sie können sich den Reichtum an Ideen des 2. Satzes denken, wenn die Muschel und die Muschelin allein 500 Metamorphosen durchzumachen haben, bis wir beim 3. Teil angelangt sind. Die Introduktion malt das werdende Selbstbewußtsein des Darwinschen Stammvaters, — dessen Kummer über seinen letzten Rückenwirbel, der ihm das bequeme Sitzen unmöglich macht, — seine Seelenkämpfe, dieses Überflüssige los zu werden, um sich dadurch zum Menschen aufzuschwingen. Glauben Sie mir, die 24 Tonarten reichen nicht hin, um all diese titanischen Kämpfe zu malen. — —“

Dieser Brief ist wohl die gelungenste Satire, die ein Musiker den Überspanntheiten unserer Zeit gewidmet hat.

Gewiß, wo Rheinberger poetisiert, ist immer das formale Musikgefühl der Hebel, der antreibt und bewegt, und das Charakteristische ist immer durch das Prisma Schönheit geschaut, manchmal verhüllt oder abstrahiert, wie bei Brahms, der das dichterische Element zuweilen noch unsinnlicher anzufassen liebt. Sein Poetisieren ist im Grunde immer absolute Musik, eine Mischung elementarer Tonmalerei und freien Formenspiels, nicht berechnet, den poetischen Vorwurf zu erschöpfen oder die komplementären Stimmungen voll auszulösen. Wer also in seiner „Programmusik“ moderne Sensationen erwartete, würde sich auf Enttäuschungen gefaßt machen müssen, wenn er auch finden dürfte, daß sie doch moderner ist als etwa Mendelssohns und Gades malerische Manier. Das sei hier ein für allemal gesagt. Man würde Rheinbergers Fähigkeiten wie seine ästhetische Bildung unter-

schätzen, wenn man aus seiner Zurückhaltung im Malerischen auf Armut seines koloristischen Sinnes schlösse.[1] Bekanntlich galt er schon zu Lebzeiten als Purist von reinstem Wasser. Die böse Fama ließ ihn gesalzene Sprüchlein gegen unschuldige Orchestereffekte, gegen alles Sinnenfrohe der Neueren getan haben. Schülerwitz bauschte das auf und gab ihm eine gehässige Deutung. So mußte Rheinberger den Fernerstehenden als engherziger Eiferer erscheinen, der für den beschwingten Rhythmus einer neuen Zeit überhaupt unempfänglich war. Heute weiß man, daß seine Opposition edlem Zorn gegen die Unkunst entsprang. Und nur maßlose Übertreibung, Unwissenheit kann ihn zum unvermögenden Zeloten stempeln. Der Hinweis auf seine dramatische Musik dürfte das alte Vorurteil bereits erschüttern. Mit diesen Beispielen ist aber nur die Vorhut eines wohlgerüsteten Heeres aufmarschiert. Ja, Kompositionen, deren Äußeres es nicht vermuten ließe, zeigen den Künstler oft als originellen, reichbegabten, fast kühnen Schilderer — mag er sich später dessen nicht mehr erinnert haben —, als Landschafter und Porträtisten, der in der Farbe, in der Harmonik, in der Stimmung, Steigerung und Formgebung sehr Eigenes zu sagen weiß.

Am bekanntesten ist die im Winter und Frühjahr 1865/66 komponierte „Wallenstein“-Symphonie op. 10, — wie es auf der gedruckten Partitur heißt — ein „Sinfonisches Tongemälde für Orche-

[1] Ich sehe mich hier veranlaßt, meine Ausführungen im „Biographischen Jahrbuch“ auf Grund besserer Kenntnis zu widerrufen.

ster", ein Werk, das ihn mit einem Schlag berühmt machte und am frühesten seinen Namen ins Ausland trug. Es ist immer als Musterbeispiel für die Art seiner Programmusik zitiert worden und hat natürlich in den gegnerischen Lagern verschiedene Meinungen ausgelöst: die Formalisten vom Schlage Hanslicks stießen sich am Programm, die Programmatiker an der Form. Die handschriftliche Partitur trägt die Überschrift „Eine Sinfonie in 4 Sätzen" und ist in der Tat nichts anderes, ja es scheint fast, als ob dem Komponisten das Programm unter Fannys Beihilfe erst während der Niederschrift gekommen sei. Das „Vorspiel", ein Allegro, exponiert die Themen in schöner, geistreicher Durchführung; es ist gesunde Musik, aber wenn sie Anspruch darauf erhebt, Wallenstein zu schildern, zu schwach. Das plastische Darstellungsvermögen reicht nicht aus. Der „Thekla" betitelte Adagiosatz (nach Fannys Notizen mit dem Motto: „Wir haben uns gefunden, halten uns umschlungen, fest und ewig." Piccolomini, III, 5[1]) kommt dem tragischen Grundgefühl des Gedichts näher und ist von starker sinnlicher Wirkung, die sich im dritten Bild „Wallensteins Lager" mit dem keck hineingepinselten „Wilhelmus von Nassauen" noch steigert. Im Orchester toben Piccolo, Posaunen, Triangel, Piatti und Große Trommel, eine Klangsymbolik, die das Realistischste ist, was Rheinberger je gewagt hat. Den Höhepunkt er-

[1] Wie Fanny im Katalog Ms. 4734 S. 134 angibt, ist das Lied „Mädchens Klage" (Schiller) in op. 57, Nr. 7, komp. München, 4. XII. 1866 (wohl verschrieben), als Vorstudie des Thekla-Satzes gedacht.

reicht die Schilderung des Lagerlebens in dem famosen Trio: „Kapuzinerpredigt“. Cornelius freilich war davon so wenig erbaut, daß er von „ästhetisch-poetischer Roheit“ sprach und den „Kapuziner“ in dem pathetischen Zusammenhang der Symphonie überhaupt nicht begreifen konnte. „Wallenstein, Thekla, der Kapuziner! Weil es zum Scherzo paßt!“[1] Und damit hat er wohl den inneren Widerspruch dieses Tongemäldes durchschaut. Das Scherzo ist an sich prächtige Charaktermusik, aber kein lebendiger Teil des Ganzen; es hat seine ganze Berechtigung lediglich aus dem Kontrast, wirkt als Witz ans Parterre. Für den letzten Satz „Wallensteins Tod“, mit dem Motto „Der Sonne Licht ist unter, herab steigt ein verhängnisvoller Abend“ (Buttler), bringt der Komponist nicht mehr die Steigerung auf, die dem tragischen Crescendo entspräche. Die Katastrophe bricht nicht herein mit der Wucht des Ereignisses, sondern verläuft mit der Gesetzmäßigkeit eines stramm gebauten Finales, obschon pompöser. Doch möchte man fragen: Posaunen, wo ist eure Gewalt? — so wenig entspricht ihre Anwendung dem, was das moderne Orchester damals schon aus dem Posaunenchor herauszuholen wußte.

Rheinberger dirigierte die Symphonie zum ersten Male Ende November des Jahres 1866 im Odeon mit durchschlagendem Erfolg,[2] im Februar des folgenden Jahres auf Einladung der Gewandhaus-Konzertdirektion in Leipzig, dann in Berlin, Dresden, Prag und Regensburg.[3] Pasdeloup

[1] Briefe. II. S. 453 (an die Braut).

[2] P. S. 314 (1. 12. 66). — [3] P. S. 314 (17. 2. u. 28. 2. 67).

machte 1868 die Pariser mit dem Werk bekannt, gleichzeitig brachte es Bülow im Hoftheater bei einer Aufführung der Wallenstein-Trilogie zum Vortrag.

Wie sehr dem Musiker damals das Poetisieren im Blute lag, bezeugt auch das Adagio seiner letzten Symphonie in F-Dur, op. 87. Im Juli des Jahres 1874 unternahm Rheinberger in Begleitung seiner Frau von der Sommerfrische Kreuth aus eine Erholungsreise nach dem Süden, über Verona nach Florenz und zurück über Venedig. Am Tage, da er sich zu dieser Fahrt entschlossen hatte, erhielt er von der Società d'Orchestra in Florenz die Einladung, für sie eine Symphonie zu komponieren.[1] Am Ostersonntag des folgenden Jahres wurde das Werk von der Musikalischen Akademie im Odeon zum ersten Male gespielt. In der 1876 von André in Offenbach gedruckten Partitur nun ist zum Adagio nichts weiter vermerkt, wohl aber macht der handschriftliche Katalog den Zusatz: „Erinnerung an die Zelle Savonarolas im Kloster der Dominikaner von S. Marco in Florenz." Man frägt sich, warum der Komponist in der Partitur davon nichts wissen ließ, und muß sich's eben mit seiner Scheu vor den Ausdeutern erklären. Verzichtet er doch auch in der Wallenstein-Partitur auf die aus dem Katalog bekannten Verse.[2] Jeden-
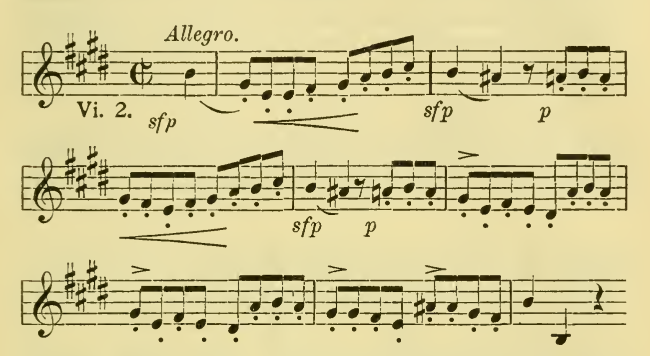
[1] TB. III. (1874).

[2] Ein anderes Beispiel: Zum Finale der Orgel-Sonate op. 146 bemerkt der Katalog Fannys: „19. 6. 86 komponiert; 13. Juni, Pfingstsonntag, ist der Todestag des im Starnberger See ertrunkenen Königs Ludwig II. von Bayern." Man soll also die düstere, feierliche Stimmung des Stückes als Ausdruck eines besonderen Erlebnisses auffassen. Im Druck steht nichts davon.

falls ist das Stück mehr Programmusik als die Thekla-Phantasie, die es an Einheitlichkeit und Intensität der Stimmung übertrifft. Das Gesangsthema gehört zu Rheinbergers schönsten und in seinen eigenartigen Wendungen gehaltvollsten. Seine bildhafte Wirkung steigert sich durch das dunkle Marschmotiv und die grollenden Bässe, die dem Ganzen den Charakter der Schwermut verleihen. Dieses Adagio tritt unter die übrigen Sätze wie der Schatten der Wolke in die helle Landschaft. Sie sind alle leicht und launig hingezaubert; der tanzlyrische Schwung des ersten Allegro-Satzes, die frische, jünglinghafte Anmut seiner Gedankenentwicklung erinnert an Schubert. Einzelnes hat Anklänge an das Finale der sechsten Symphonie von Lachner. Ein programmatischer Zusammenhang mit dem langsamen Satz ist nicht vorhanden.
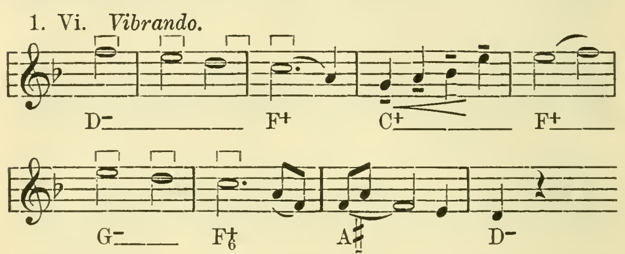
Zwei Orchester-Ouvertüren: zu Shakespeares „Zähmung der Widerspenstigen" in E-Dur, op. 18, und Schillers „Demetrius" in D-Moll, op. 110 (Niels Gade gewidmet), die beide zwölf Jahre auseinanderliegen (1866 und 1878), sind im eigentlichen Sinn Konzertouvertüren mit poetisierendem Einschlag, stärker ausgeprägt in dem älteren Werk, das noch aus der Wallenstein-Periode stammt. Nach Zeitungsberichten pflegte man den Aufführungen dieser Ouvertüre eine Übersicht ihrer poetischen Gedankenbeziehungen beizufügen: Zwei kontrastierende Themen verkörpern den Trotz der Widerspenstigen und die unverwüstliche Heiterkeit ihres Bezwingers, die fugierte Durchführung bringt den witzigen Kampf, der Schluß den Triumph des zweiten Themas, das jetzt über das „widerspen-

stige“ den Sieg davonträgt, während dieses schüchtern anklingt. Es hat ursprünglich folgende Gestalt:



— wie man sieht, mozartische Züge. Der Witz liegt in der Ausnutzung der Wiederholungen, denen auch die langgezogenen obstinaten Rufe des Horns besonderen Nachdruck geben. Aber solche Orchesterfiguren, verbraucht und an sich nichtssagend, taugen am allerwenigsten zur Schilderung eines so bizarren Vorwurfs, wie den der tollen, „gift'gen Weiberzunge“, die den Teufel hat. Ja, ein Kritiker von damals sagte bei aller Anerkennung des musikalischen Talents rund heraus, daß die Ouvertüre kaum an das Shakespearesche Lustspiel erinnern würde, wenn der Komponist seine poetische Quelle verschwiegen hätte. Weniger auf Bildlichkeit gemünzt, aber weit sinnfälliger ist die Demetrius-Ouvertüre; auf alle Fälle erreicht sie, was sie erstrebt, nämlich Exotik. Und dieses Fremdartige beruht wohl nicht in dem Zitat eines

altrussischen Volkslieds („Der falsche Dmitri"), auch nicht in der Verwendung von Becken und Großer Trommel zu den Posaunen, sondern in der Grundstimmung, vor allem in dem eigenlebigen Gesangsthema, das den ganzen Satz prickelnd durchdringt:



Die volkstümliche Einfachheit und doch bedeutende Kraftentfaltung in diesem Werk kann niemand überhören. Brahms hat einmal gesagt, er finde Rheinberger geistesverwandt mit Schubert. Fanny fügt bei: „ich glaube, es liegt in den plötzlich sehnsüchtigen Zügen, in dem tiefen Aufatmen."[1] Nein, Brahms meint das vollblütige Musizieren, das Schwelgen in Musik, das Rheinberger im besten Sinn mit Schubert gemeinsam hat; das Urtümliche seines Wesens: er singt wie der Vogel singt.

Dieses Schubertische seines Wesens äußert sich auch in dem Präludium seiner Orchester-Fantasie op. 79 in Es-Moll:[2] Aus dem balladischen Motiv,
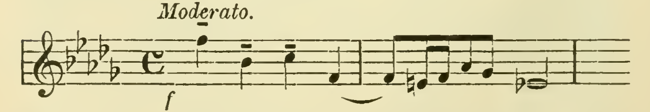
[1] TB. II. (23. 7. 70).

[2] Ursprünglich für Klavier zu vier Händen herausgegeben.

das wieder einen leisen Anhauch von Liedwörtlichkeit hat, formt sich ein Tongedicht, ruhig und gelassen, mit vollendeter Meistersicherheit aufgebaut; schließlich steht das Ganze in seiner Einfachheit riesengroß da. Man wird unwillkürlich an Ekkehards Bergwelt gemahnt. Der letzte Satz, eine echte, geharnischte Doppelfuge, verstärkt den Eindruck des Überlebensgroßen. Daß die Es-Tonalität, wie nebenbei auch in der Orgelsonate op. 119, als Dis aufzufassen ist, ergibt sich aus dem H-Dur des Mittelsatzes.

Auffallend ist die stattliche Anzahl von Charakterstücken in Rheinbergers Klavier- und Orgelmusik. Es sind meist Stimmungsbilder, Lieder ohne Worte, poetisierende Tänze und Märsche, deren Überschriften der Phantasie des Hörers eine bestimmte Richtung geben. Oft fehlt auch der Hinweis auf ein Programm, zumal in den zyklischen Formen. Das Präludium der Orgelsonate op. 196 „Zur Friedensfeier" bringt ein wiegendes, an das alte Kirchenlied „Da Maria im Kindlbett" anklingendes Nebenthema; das heißt: Erlösungsbotschaft — Frieden, köstlichstes Gut. Rheinberger liebt es, mit solchen schlichten, herzlichen Gedanken unaufdringlich hereinzutreten, ihnen im weiteren Gang aber eine unerwartete Bedeutung aufzuprägen. So greift er im darauffolgenden Intermezzo das Hirtenmotiv wieder auf, jetzt mit einem spannenden Übergang in die Reprise, und dieser plötzliche Ruck, das Ängstliche, Stockende erscheint wie eine Erinnerung an die unfriedliche Zeit des Schreckens: dämmernd, zaghaft. Auch das Finale gibt seinen neuen festlichen Gedanken
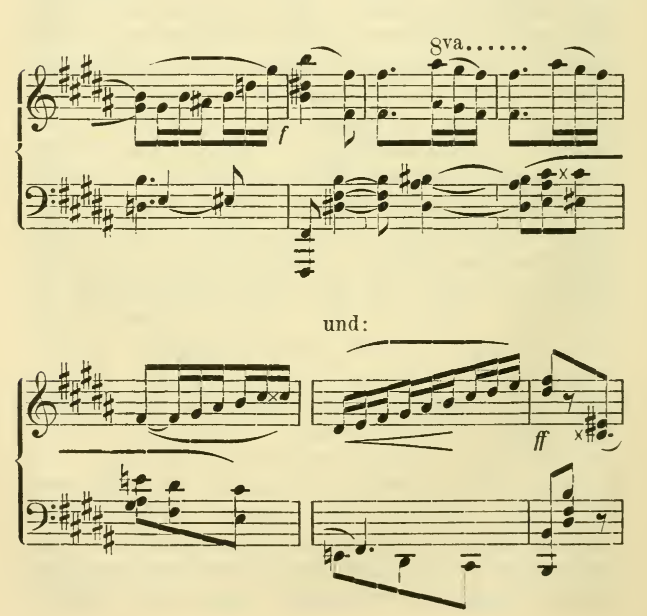
noch einmal eine Wendung ins Pastorale, das dann wie ein herbstlicher Nachhall der seligen Friedensseufzer hereinzittert. Die Sätze haben etwas von der verträumten Überschwenglichkeit der Beethovenschen A-Dur-Sonate op. 101. Solche bildhafte Zusammenhänge kehren in den meisten Orgelsonaten wieder. Den lieblichen Frühlingsruf im Präludium der Sonate op. 142 verwebt der Komponist auch in die Fuge des letzten Satzes, gibt damit dem Ganzen eine geistige Bezüglichkeit, die es über das Formale erhebt. Ähnlich in der Fantasie-Sonate op. 65 zwischen Adagio und Finalfuge. Ganz Stimmungsmusik ist das wundervolle Intermezzo der Sonate op. 132: man wird an Bilder wie Hans Thomas „Mondschein" erinnert, an die schlichte, altertümliche Landschaft des Schwarzwalds. Wie stark Rheinberger zuweilen pittoresziert, bezeugt das Moderato seines Klavier-Trios op. 191, in dem es wie leises Glockengeläute über schwermütige Fluren hinwallt und -raunt. Den Glockeneffekt führt er in dem zweiten Stück der 12 Orgeltrios op. 189 auf folgendes Motiv durch:
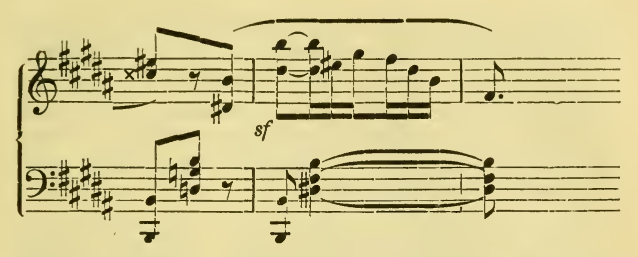


Poetischer noch in der Marcia religiosa der Es-moll-Sonate op. 119: es ist als ob aus der geheimnisvollen Harmonie der ehernen Zungen dem Lauschenden wunderbare Klänge zusängen und in seiner Phantasie forttönten. Solchen Stücken

möchte man ohne weiters ein poetisches Kennwort geben. Dazu gehören auch das Intermezzo derselben Sonate, die Romanze der Klavier-Sonate op. 184 und einzelne seiner Kanons, die oft wie dichterische Imaginationen anmuten. Freilich steht dem Komponisten nicht allezeit dieselbe gesteigerte Ausdruckskraft zur Verfügung. Oft und nicht selten gerade, wo er eine poetische Überschrift wählt, musiziert er in der Art Scharwenkas, Kirchners, ja auch Mendelssohns, und man frägt sich vergeblich nach dem Sinn des Titels. Warum zum Beispiel der Kanon Nr. 6 in den Vortragsstudien für Klavier op. 183 „Ermahnung" heißen soll, wäre nicht leicht zu sagen. Geringe Anschaulichkeit eignet den Orgelsachen „Abendlied", „Elegie" (op. 150), den weit hinter Schumann und Stephan Heller bleibenden Jagdszenen (Rondo, Impromptu etc.), den Charakterstücken „Aus Italien" (op. 29), „Abendfriede", „Ungeduld" (op. 67), „Vision" (op. 156). Hart daneben stehen wieder wirkliche Tongedichte, Eingebungen einer guten Stunde, in op. 156 das passacagliamäßige „In memoriam", das an die Todestraurigkeit russischer Balladen erinnert, die wundersamen Elegien „Trauermarsch" und „Klage", in op. 67 die von einer fast übermächtigen Inbrunst des Gefühls durchflutete „Morgenhymne". Religiöse und tragisch-feierliche Stimmungskomplexe gelingen dem Komponisten am besten; so in den „Miszellaneen" für Orgel op. 174 die Stücke „Betrachtung", „Ernste Feier", „Aufschwung", „Abendruhe", besonders aber die „Melodia ostinata", ein Kranz von immer neuen eigentümlichen, herzlichen Bildern,

und da die alte Weise endlich verklingt, ist's, als sei des Singens kein Ende. Die ganze Fülle seines Talents offenbaren auch die Klavierstücke op. 183 und 180. Kompositionen, wie „Trauermarsch", „Elegie", „Ungeduld", gehören zu dem Reifsten, was die Klaviermusik nach Schumann aufzuweisen hat. Dort steht auch ein „Rondoletto", ein stilisierter Tanz von eigenstem Reiz. Schumanns „Carnaval", der fünfte Satz der „Kreisleriana" sind wie von ferne berührt, der Humor ist spezifisch süddeutsch, besonders in folgenden Wendungen:





Ist es nicht, als ahnten sie den kecken Schwung R. Straußischer Melodik? — als trennten sich hier die Wege, die Rheinberger mit Brahms gegangen? Solch herzhafte Gebilde gedeihen nur unter einer südlicheren Sonne. Das Höchste aber an Geist, Kunst, Gemüt bieten die „Charakterstücke in kanonischer Form", op. 180: „Klage", „Tröstung", „Trotz", „Fröhliche Wanderung", „Trauer" — das sind vollendete Meisterstücke, ohne alle Gelehrtheit, unvergleichlich fein und belebt; im „Dialog" geht neben dem Kanon der Unterstimmen eine frei kontrapunktierende Oberstimme einher; „Reigen" ist ein wunderlieblicher Elfenspuk. Man sieht, Rheinberger teilt also keineswegs mit Brahms die Abneigung gegen Stimmungsmusik. Öfters greift er wie dieser allerdings auch zu charakteristischen Liedmelodien. So verflicht er in das Finale seines sogenannten Florentiner-Quartetts op. 98 das Lied „Mir brennt ein Flamm im Herzen tief".[1] In der Orgel-Sonate op. 175 zitiert er eine „skandinavische" Volksweise, in der Sonate op. 193 eine „provenzalische", Machaults „J'aim (!)
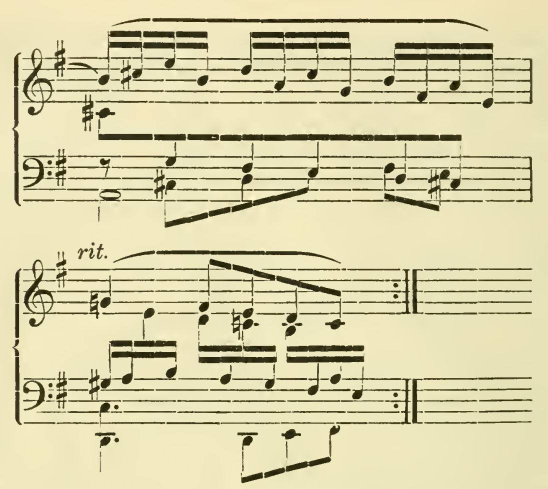
[1] Vgl. Mus. Ms. 4695.

la flour de valour",[1] ohne freilich ihren antiken Stimmungsgehalt zu entbinden. Zu zwei älteren Klavierstücken nimmt er Mozartsche Themen: „Verdrai carino" in dem fugierten Tonstück op. 68, 2 und „Metà di voi qua vadano" in der Humoreske, op. 28, 4. Indessen fehlt hier jede programmatische Tendenz.

Wie aus dem Gesagten klar geworden sein dürfte, ist Rheinbergers Klaviermusik am eigentümlichsten in den kleinen lyrischen Formen. Aber, nicht zu vergessen, auch wo sie poetisiert, hat sie mit Schumann und Jensen nur wenig Berührungspunkte. Mit Lachners Ausdrucksweise trifft sie sich nur in Äußerlichkeiten, obwohl dieser Komponist gerade in den kleinen Instrumentalstücken sein Bestes gab. Ihr Stammbaum geht vielmehr direkt auf Beethoven, Schubert und Bach zurück. Ihre Verwandtschaft ist somit bei Raff, W. Bargiel, Kiel, Reinecke, Brahms zu suchen; das heißt, das klassizistische Element ist stärker als das romantische. Wollte man Rheinbergers Verhältnis zu Schumann an einem musikalischen Beispiel erläutern, so geschähe es etwa mit einem Vergleich zwischen Bargiels „Phantasie" op. 12 und Jensens „Hochzeitsmusik". Der Unterschied liegt gewissermaßen in der Perspektive und in der Tönung, die dem Romantiker wichtiger sind als dem Klassiker. Rheinberger liebt demnach feste Formung, eine Zeichnung, die immer das Ganze und Große zur Richtschnur behält. Details, Satzmanieren

[1] Nach „Ambros (Geschichte der Musik.) II. S. 236", wie im 6. Skizzenbuch vermerkt ist.
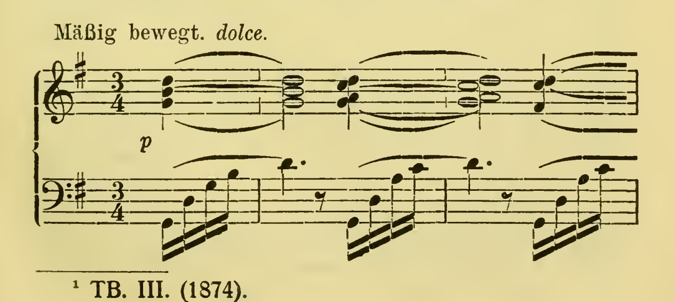
und Individualismen treten zurück. Sein Ideal ist Klarheit. Das Eigentümliche seines Stils liegt also nicht ohne weiteres zutage. Am besten zeigt es sich in der Auslese seiner Figuren. Alles Ornamentale, Ziernoten, Wechselnoten, Umschreibungen, Zwischenglieder bildet er streng nach der Logik des harmonischen Aufbaus, und für die Geringwertigkeit der in der Stimmungsmusik beliebten Füllsel, der bloß „klingenden“ Wiederholungen hat er ein feines Ohr. Es ist bei ihm alles gedrängt, bestimmt, eindeutig. „Längen“ kann man ihm am allerwenigsten vorwerfen. Oft sind seine Figurationen derart, daß sie wie in eine ungeschriebene Melodie hineinspielen. Ihre Frugalität ist also nur scheinbar. Freilich hält sich Rheinbergers Klaviermusik doch nicht ganz frei von Gemeinplätzen, wie op. 29 und 67 bezeugen. Und Ansätze einer persönlichen, klavieristischen Spielweise finden sich erst in den beiden Brahms gewidmeten „Klaviervorträgen“, op. 45. Das Capriccio über ein Thema von Händel aus dem Oratorium „Alexander Balus“ mag dem Kunstgenossen wie eine Verbeugung vor der eigenen handfesten Technik vorgekommen sein. Vortreffliche Spielstücke, im guten alten Sinn Virtuosenkunst sind die Tokkaten op. 12, 19, 115, 104 und 101: samt und sonders ausgezeichnet durch schöne, ritterliche Gedanken. Die Bülow-Tokkata, ein wuchtig-feierliches Stück, bis ins kleinste durchdacht, ist wie ein musikalisches Konterfei. Am Schluß der Introduktion schlüpft dem Komponisten ein Zitat in die Feder, das in Anbetracht des Adressaten gar kein übler Witz ist:
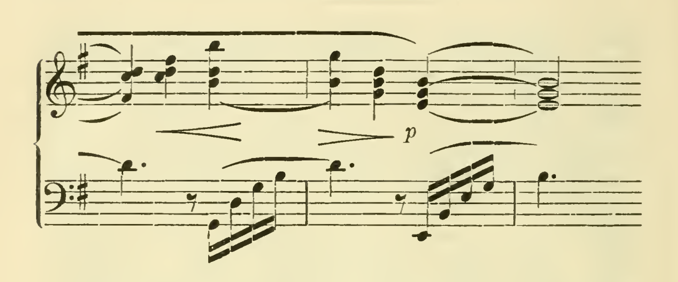


Rheinbergers Humor ist nicht immer der leichtblütigste. Daß seine Scherzosätze gerne in Moll sich bewegen, hängt damit zusammen. Die Humoresken op. 28, das Capriccio giocoso op. 43, das Capriccio op. 101, selbst die Burleske op. 183, 12 — sie alle haben mehr oder weniger einen Stich ins Dunkle. Anders das Finale alla Tarantella der Sinfonischen Sonate op. 47 und die beiden Tarantellen op. 13 und 122, in denen eine derbe Lustigkeit sich einmal so recht nach Noten austobt.

Wer Rheinbergers Musik nicht auf ihre melodische Probehaltigkeit geprüft hat, kennt sie nicht. Mag auch unter den Klaviersachen nicht lauter Reifes und Wertvolles sein, — daß der Tondichter ein Melodiker von Gottes Gnaden ist, verleugnet

sich selbst nicht in dem weniger Gelungenen. Seine Melodien sind immer Eingebungen gesegneter Unmittelbarkeit; zeitig und voll Süße. Es trifft nicht immer zu, daß den „erdachten" Tongedanken geringere Lebenskraft innewohnt; auch Beethoven widerlegt das. Sicher aber sind die meisten unsterblichen Melodien Kinder des Augenblicks, ohne Geburtswehen auf die Welt gekommen. Das meint Rheinberger, wenn er einmal sagt: „Die Weberschen Melodien fliegen halt so leicht her, während bei Schumann immer der eine Flügel ang'nagelt ist."[1] Ein Scherz, aber doch ein Körnchen Wahrheit darin. „Leichtigkeit" der Erfindung darf Rheinberger sicherlich auch von sich selbst rühmen. Auch seine Klaviermusik überrascht nicht selten durch eine Unmittelbarkeit, die wie in reinen Naturlauten zu uns spricht, ja geradezu den Charakter des Volksmäßigen annimmt. Dafür zwei Beispiele. Die Hauptmelodie des romantisierenden Tongedichts „Erinnerung", aus op. 66, ein Gedanke, der in seiner innigen Einfalt keines weiteren Zusatzes bedarf:
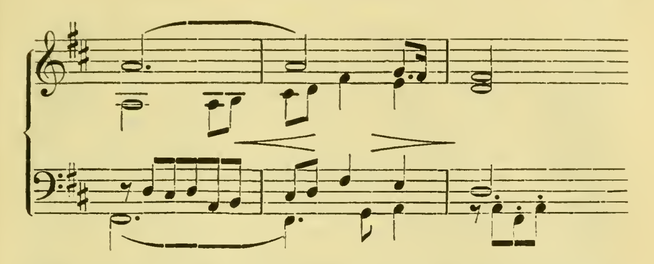


[1] TB. III. (1874).



Und ein klassizierendes Gegenstück: ein Menuett-thema, an Wert kaum geringer, wenn auch im Stil verschieden:

Menuetto 1.

p



Man möchte nicht glauben, daß nach Schubert noch solche Unbefangenheit des Ausdrucks möglich wäre. Wohlgemerkt, birgt op. 1, woraus dieses Zitat stammt, solcher kleiner Unsterblichkeiten noch mehr.

Von dem Formproblem bei Rheinberger war schon die Rede. In den Klaviersonaten und Kammermusiken, die er in der Opusreihe veröffentlichte, bleibt er den Grundsätzen der klassischen Symphonik treu, wenn er sich auch keineswegs sklavisch bindet. Daß in den überkommenen Formen der schaffenden Phantasie ein unerschöpfliches Feld sich darbiete, ist ihm eine Erfahrungstatsache, ein Erlebnis. Ohne Form keine Kunst. Ohne Vertrautheit mit ihren konstruktiven Gesetzen kein voller Kunstgenuß. Vielleicht kommt dieser klare, feste Wirklichkeitssinn, dieser unerbittliche formale Verismo weniger auf Rechnung der Schule als der besonderen Blutzumischung des Künstlers. Man darf nicht vergessen, daß die Mutter, der er sein Musiktalent hauptsächlich verdankt, Räto-Romanin war. Von ihr hat er wohl die dem Italiener angeborne Feinfühligkeit für das Geistige aller Form, wie ja auch die eigene Nei-

gung seiner musikalischen Sprache zum Typischen sicher zum guten Teil im Naturell wurzelt. Die sinnliche Seite seines Kunstgefühls ist stärker als die romantische. Will es freilich manchmal scheinen, als leide darunter sein individueller Stil, so kann es doch dem geschärften Ohr nicht entgehen, wie eigenartig seine Persönlichkeit in den selbstgewählten Schranken sich entfaltet. Wenn nach den symphonischen Jugendwerken, die mehr als Formstudien gelten müssen, noch ein Zweifel an seinem Beruf zum Instrumentalkomponisten großen Stils obwalten sollte, der nächstbeste Sonaten- oder Quartettsatz aus seiner mittleren Schaffensperiode müßte ihn glänzend widerlegen. Rheinberger hat unter seinen Zeitgenossen nicht viele, die sich im Aufbau, im Dialektischen, in der Folgerichtigkeit der Gedanken, in der Verwebung und Steigerung des Gefüges mit ihm messen können. Er ist ein Meister des polyphonen Satzes, er ist auch ein Meister des Plans. Darin überragt er Schubert, aber auch Mendelssohn und Schumann. Sein Vorbild ist Mozart, in den reifen Werken mehr und mehr Beethoven, dem er die energische Bündigkeit der Entwicklung und die feinen Würzen der thematischen Spannung verdankt. Die Kunst, aus unscheinbaren Keimen organische Gebilde, deren Form vollauf dem Inhalt entspricht, hervorwachsen zu lassen, hat er sich freilich erwerben müssen wie jeder andere. Seine ungedruckten Jugendwerke zeigen deutlich den Weg, der ihn allmählich zur Meisterschaft emporführt. Auch unter den Veröffentlichungen ist noch ein Fortschreiten, ein Werden und Ausreifen

gerade in der Struktur wahrzunehmen. Die mechanischen Wiederholungen zum Beispiel im Allegro der Sinfonischen Sonate für Klavier, op. 47, von Takt 13 bis 16, um von F über Fis, Gis, Ais nach G zu gelangen, würden in späteren Arbeiten kaum stehengeblieben sein. In dem Pianoforte-Trio op. 34 und in dem Streichquartett op. 38 ist das erstrebte Gleichgewicht zwischen den gedanklichen Werten und dem Endergebnis ihrer Gestaltung nicht ganz erreicht; hier ist sozusagen die Form dem Inhalt über den Kopf gewachsen. Aber selbst die schwächeren Werke fesseln durch Anmut und Leichtigkeit der Diskussion. Der Eindruck ist überall gesunde Kraft, eine Gefaßtheit, die kein Hindämmern gestattet. Unwillkürlich wird man an Moritz Hauptmanns Worte erinnert: „Was gehört dazu, alle die Last der Faktur in die Höhe schnellen zu können, daß sie als Kunstblume lastlos oben schwebe, mein alles durchdringe!“ Das gilt zumal von den ersten Allegrosätzen der Klaviersonaten op. 184 und 99, der Violoncellosonate op. 92 und der Sonate für Horn und Klavier op. 178, in denen der Komponist auch ein feines Ohr für die klangliche Besonderheit des konzertierenden Instruments bekundet. Geistreiche Durchführungen enthält das Klaviertrio op. 121. Hier wie in der Sonate op. 184 machen sich Beethoven-Reminiszenzen bemerklich. Sie fallen in den lyrischen Klavierstücken allerdings mehr auf. Es sei auf das Capriccio op. 43 verwiesen, das ganze Teile aus der Marcia op. 101 zitiert. Rheinbergers Kammermusik leidet aber im allgemeinen darunter,
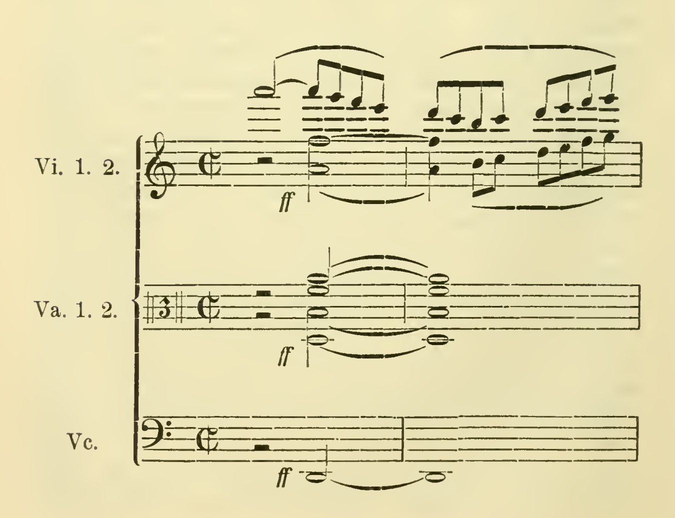
daß der Kreis der Gefühlsäußerungen zu eng gezogen ist, zu wenig Kontrast, zu wenig Wucht, kein richtiges wehrhaftes Aufbäumen gestattet. Man möchte oft glauben, daß in seinen zeugungskräftigen Themen, besonders in den wundervollen Gesangsmelodien (wie in der Romantischen Sonate), größere Energie schlummere, als die Formgebung zu wecken vermöge. Aber, wie gesagt, nur ganz selten tritt einmal bei Rheinberger wirklich der Fall ein, daß er über den Gedankeninhalt hinwegmusiziert. Dagegen vermag er nicht immer von der Notwendigkeit seiner Zwischensätze und namentlich der Finales zu überzeugen. Das ist der wunde Punkt der klassischen Symphonik überhaupt. Unter den Modernen macht nur Bruckner eine Ausnahme: er hat, wie einer seiner Apologeten glücklich bemerkt, das Finale, das im Gegensatz zum ersten Allegro „von der Fülle der Bilder lebt, von der vorher erzeugten Kraft seine Energie nimmt", zum Schwereren und Höheren bestimmt und damit seinen symphonischen Zweck erst enthüllt.[1] In der klassischen Sonate dagegen ist der letzte Satz, gewiß nicht immer, aber oft der schwächste. Auch Rheinbergers Finalsätze verlieren sich gern in bloßes Ideenspiel; nicht daß die Erfindung versagte — wirklich schwach ist eigentlich nur das Finale der Klaviersonate op. 99 —, aber es macht sich zuweilen auch eine gewisse triviale Fröhlichkeit breit, die einem Meister nicht ansteht und nur aus der Verlegenheit entsprungen

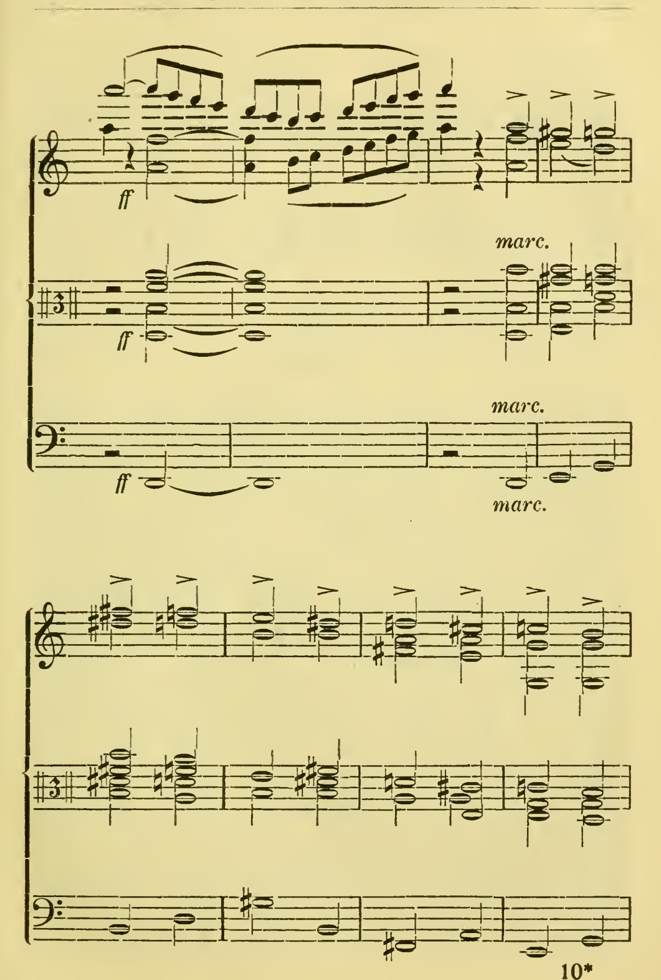
---

[1] A. Halm, Die Symphonie A. Bruckners. 1914. S. 113.
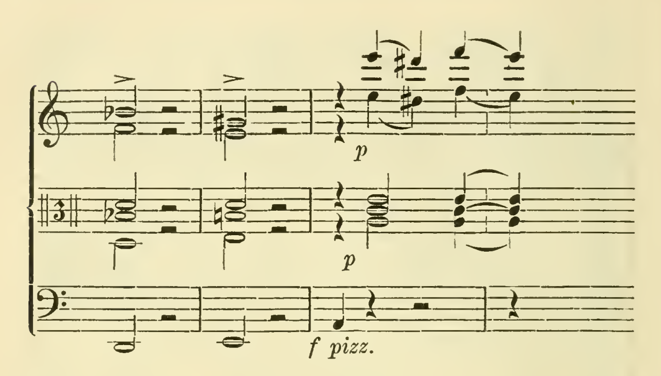
sein mag, so in den Trios op. 34 und 112, in den Sonaten op. 184 und 135, besonders aber in dem Quartett op. 38; auch das Finale des Klavierkonzerts op. 94 enttäuscht bei aller Charme, denn es bringt nicht die erwartete Steigerung, ja nicht einmal gedankliche Beziehungen. Höher stehen unstreitig die Sätze, die durch strengere kontrapunktische Bildungen vor einem allzu behaglichen „Gehenlassen“ bewahrt bleiben. Solche „fugische“ Anwandlungen hat namentlich das Finale des Klavierquintetts op. 114, nachdem schon im vorausgegangenen Scherzo-Trio kanonische Einsätze auf die kontrapunktische Atmosphäre vorbereitet haben. Noch spiritueller, ja auf geharnischten Humor zugespitzt ist das Finale der Violoncellosonate op. 92. Und den Schluß des Streichquartetts op. 147, das auch im übrigen sehr straff gearbeitet ist, bildet gar eine ausgewachsene Fuge, nachdem auch hier das vorausgegangene Menuett-Trio in seinem zweiten Teil durchfugiert worden ist. Diese Vorliebe für kontrapunktische Kammermusik übernimmt der Komponist von Beethoven. Aus der gleichen Quelle stammt wohl auch eine gewisse Überschwänglichkeit in den langsamen Sätzen, wie in dem Adagio des Trios op. 34, das Verweilen, Immerwiederfigurieren auf einem Akkord, in einer tonalen Richtung, die Steigerung der Dominantwirkung ins Überlebensgroße. Auch wo er Ländlermotive zitiert, wie im Scherzo der Sonate op. 135, im Menuett des Quartetts op. 38, oder exotische, wie im Andantino des Trios op. 112, im Scherzo des Trios op. 121, in dem eigenartigen Adagio des Nonetts op. 139, kann

er sich auf Beethoven berufen. Besonders auffallend sind die magyarisierenden Anklänge in seinen besten Kammermusiken, in dem Streichquartett op. 89 und in dem Streichquintett op. 82. Dieses, wie erwähnt, dem Wiener Musikhistoriker Ambros gewidmete Werk hat zum letzten Satz eine ungarische „Rhapsodie“, die allerdings ganz aus der Art schlägt, — ein ausgelassenes Ding: plötzlich bricht die lärmende Fröhlichkeit ab, der Dialog greift nachdenklich den Faden wieder auf, verwickelt sich aber allmählich in einen Disput, der immer heftigere Formen annimmt und schließlich in dem — Schlafzaubermotiv aus der „Walküre“ gipfelt:





ff
ff
ff
marc.
marc.
marc.
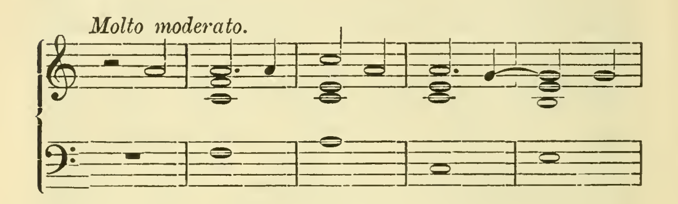


Sind diese wundersamen Harmonien, die der zünftigen Kritik so sehr wider den Strich gingen, der Gegenstand des aufgeregten Gezänks? Soll etwas Unbegreifliches demonstriert werden? Keifend fallen die Violinen wieder ein, um erst noch ein Eckchen ins Feld hinein zu polemisieren, bevor sie sich beruhigen.... Eine launige Erinnerung an die Ferientage in Bad Kreuth, wo die Freunde so eifrig kannegießerten und den „Nibelungen" sarkastische Betrachtungen widmeten. Jedenfalls ist dieses Finale sein dramatischstes Quartettstück und die beste, eigentlichste Programmusik, die er geschrieben hat. Dazu muß man aber wissen, daß es zu jenen Kompositionen gehört, die ihm wirklich zu schaffen machten. „Morgens hatte er noch immer keinen Schluß, als sein junger Kopist, Mediziner Bühler aus Chur, ihm die drei Sätze und einen Teil des vierten brachte. ‚Kommen Sie abends 6 Uhr wieder, dann können Sie den Rest haben', sagte er und zwang sich so selbst, den

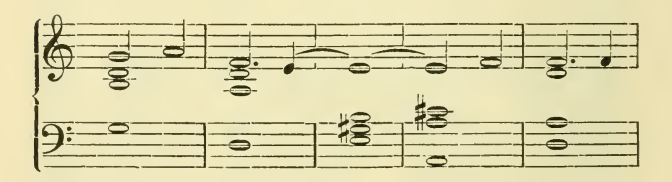
letzten Satz zu beenden."[1] Das ganze Quintett ist von klassischer Frische. Das Trio des Scherzos mit seinem lieben, romantischen Zwiegesang zwischen Geige und Bratsche läßt auf die innere Spannung schließen. Das Schönste gibt der erste Allegrosatz; er ist wie firniger Wein: prickelnd von Geist und drängender Gewalt. Der interessante Übergang am Schluß der Themengruppe „quasi Tromba" (in der ersten Violine) erinnert an Schumannsche Heimlichkeiten. Das Streichquartett op. 89 hat gleichfalls seine bedeutendsten Momente in den Ecksätzen. Hier ist das Finale, dessen Hauptgedanke rhythmisch und motivisch an das erste Allegro anklingt, eine wirkliche Notwendigkeit im Beethovenschen Verstand, Ausgleich der Stimmungskräfte, Steigerung und Abschluß; alles in allem ein Tonstück voll Leben und leuchtender Pracht. Gewiß haben Brucknersche Themen im allgemeinen mehr Gewicht, verkörpern den Typus des Genialen, Einmaligen, Unwiederholbaren. Hier aber wird wieder einmal klipp und klar gezeigt, was die Kunst des Bildens und Bauens vermag. Es kommt nicht darauf an, ein neues Wort zu finden für jedes neue Ding; ein altes am rechten Ort tut oft mehr. Solche Kunst genießen wir heute wieder mit Genugtuung, mit dem frohen Verwundern, mit dem wir unter dem herbstlichen Laub des Beerenstocks da und dort immer noch ein süßes Restchen entdecken.

In dem ersten Allegro der Klaviersonate op. 47 überrascht am Schluß der Themengruppe eine

[1] TB. III. (25. 6. 74).

kurze Episode, die gegen das Ganze scharf kontrastiert:





Seltsam genug ... wie eine alte, vergessene Weise. Hat sie der Komponist irgendwo in den Liederheften seines Lehrers Maier aufgestöbert? Die Tatsache wäre an sich ohne Bedeutung, da er, wie erwähnt, auch in anderen Werken gelegentlich alte Lieder, historisches Melodiegut verwendet. Auffallend ist hier aber die unverkennbare Absicht, das Altertümliche auch in der Harmonie zu konservieren. Rheinbergers Interesse für die alte Kunst war nicht von der Oberfläche geschöpft. Seine Bekanntschaft mit den Elementen der musikwissenschaftlichen Renaissance schreibt sich wohl von seiner Berufung zum Dirigenten des Oratorienvereins her. Da war es seines Amts, die

älteren Meister, besonders Händel und Bach, methodisch durchzunehmen. Und der Verehrung für die Alten gab er, namentlich gegen seine Schüler, immer mit Überzeugung Ausdruck. Aus seiner Korrespondenz mit Robert Franz mag man entnehmen, daß er in historischen Dingen keineswegs Laie war.[1] Sicherlich wurde er auch durch Ambros in einzelne Probleme der Musikforschung eingeweiht. Daß das fünfbändige Geschichtswerk nicht unbenutzt in seiner Bibliothek stand, wird unter anderm durch op. 193 bekräftigt, auch durch seine Neuausgaben alter Chorgesänge und Orgelsätze.[2] Als Rheinberger im September 1877, als Nachfolger Franz Wüllners, zum Dirigenten der Kgl. Vokalkapelle und zum Hofkapellmeister für Kirchenmusik an St. Kajetan ernannt wurde, erwuchsen ihm neue, in das Fach der Musikwissenschaft einschlägige Aufgaben, denen er sich willig unterzog: Auswahl und Ergänzung des Repertoires alter Kirchenmusik. Die Frucht dieser Arbeiten ist ein Sammelband seines Nachlasses mit zahlreichen, eigenhändig kopierten Messensätzen und Motetten von Haßler, Gabrieli, Lotti, Handl, Dreßler, Durante, Corsi und andern.[3] Und in einem handschriftlichen Verzeichnis der an der Allerheiligen-Hofkirche seit 1887 aufgeführten Kirchenmusik nennt er neben neueren Namen auch Haßler, Palestrina, Eberlin und Reutter.[4] Man sieht also, Rheinberger hat seine Aufgabe mit der ganzen Gewissenhaftigkeit erfüllt, die sie erheischt und die wir an ihm bewundern. Es liegt in der
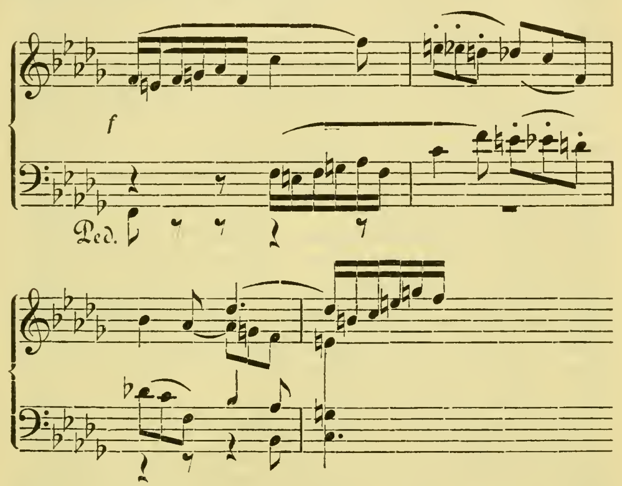
[1] TB. III. (1874); IX. (1884). — [2] VW. I. XI. — [3] Mus. Ms. 4746. — [4] Cgm. 6338. Nr. 20.

Natur der Sache, daß der dadurch bewirkte Zufluß neuer Ideen auch sein Schaffen nicht unbeeinflußt lassen konnte. Wie Franz, Reinecke, Grädener und vor allem Brahms mit einem stark ausgeprägten Formenbedürfnis ausgestattet, schöpft er aus der älteren Instrumentalmusik mannigfache Anregungen. Sowenig Geschmack er der klassischen Variation abgewinnen kann,[1] die verwandte, aber strengere Passacagliaform pflegt er mit Liebe und höchster Kunst, bald im Geist der Alten, wie die an Händel gemahnende „Passacaglia", op. 167a, 10, oder das chromatisierende Adagio, op. 49, 3, bald mit moderner Freiheit in den Stücken „Melodia ostinata", op. 174, „In Memoriam", op. 156. Der Tanzsuite entnimmt er die Formen der Entrata (op. 167a, 1), Allemande (op. 166, 3), Gigue (op. 150, 3), auch die Ouvertüre (op. 150, 6) und das von Bachschem Geist durchdrungene Präludium (op. 166, 1). Im ersten Satz der Orgelsonate op. 111 kehrt die französische Ouvertürenform in verjüngter Gestalt wieder. Geistreiche Modernisierungen, nach Lachners Vorbild, sind die Kanzone op. 166, 2, das Ricercare op. 174, 9 und besonders die Tokkaten und Tokkatinen op. 19, 12, 115, 101, 104. Am besten freilich läßt sich Bachs Einfluß in den

---

[1] Doch darf nicht vergessen werden, daß er Mozartsche und J. S. Bachs Goldbergsche Variationen für zwei Klaviere bearbeitete, letztere allerdings wenig stilgetreu; es darf, was neulich M. Bauer in seinem Referat über das Stuttgarter Bachfest (I. M. G. Z. XIII. 1912 S. 369) vermutete, als sicher gelten, daß Robert Franz ihn zu den in der Fachpresse gerügten Unbegreiflichkeiten verleitete.

kleinen und großen Fugen (besonders in op. 123, 66, 53) und zuweilen auch in den Largo- und Andantesätzen feststellen, wie in op. 156, 9, in dem Orgelkonzert op. 137, wo gewisse herbe Vorhalte, Bindungen, Dehnungen der Melodie, kanonische Zwischenglieder, wie dieses:



einer etwas weichgestimmten Neigung die Wage halten. Man kann von Rheinbergers Musik im allgemeinen nicht wie von Brahms sagen, daß die Vermischung mit Elementen alter Musik ihr einen bestimmten Charakter aufpräge. Immerhin, sie versteht sich auf ihre Wirkungen, auf die alten Dakapobildungen, Reprisen, Ritardandos, die „fugweisen“ Paare, die Kadenzen mit kleiner Sexte in Dur, mit lydischen und dorischen Wendungen.
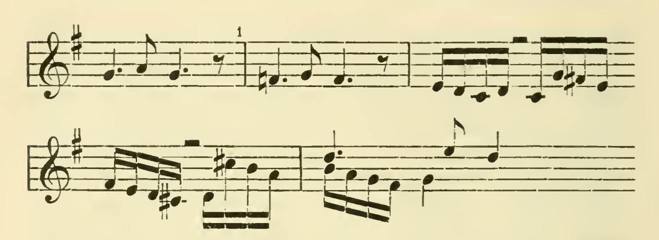
In den Orgelsonaten op. 88 und 98 führt ihn die Unterlage des „achten“ und „neunten Psalmtons“, je im ersten Satz, zu altertümlichen, wenn auch nicht eigentlich altklassischen Bildungen. Die „Fuga cromatica“ in op. 98 nimmt ein Problem des 17. Jahrhunderts, die instrumentalen „Chromatiche con durezze e ligature“ der Frescobaldi, Kerll, Muffat, Steffani wieder auf; das Thema ist aber weitläufiger und inspiriert den Komponisten zu den kühnsten harmonischen Kombinationen. Vereinzelt tauchen auch in seiner Gesangsmusik Reminiszenzen an die altklassische Kunst auf, wie in den Motetten „Tribulationes cordis mei“ (op. 140, 1), „Ave Maria“ (op. 171, 1) und besonders in dem vierstimmigen „Media vita“ (op. 24, 3) mit seinen madrigalesken Kolorismen. Solchen spezifischen Stilelementen des 16. Jahrhunderts fehlt aber hier ohne Zweifel die Bewußtheit der Anwendung. Sie klingen dem Musiker eben im Ohr nach; über ihre theoretische Natur vermag er sich nicht zu rechtfertigen.

Mit besonderer Liebe pflegt er die strengsten und geistigsten unter den historischen Formen, Kanon und Fuge. Seiner wundervollen Klavierkanons op. 180 und 183 wurde schon gedacht. Dazu gesellen sich noch die drei kanonischen Orgeltrios Nr. 8, 9 und 12 in op. 189, kontrapunktische Studien im höchsten Sinn des Wortes. Daß diese Arbeiten der letzten Lebenszeit angehören, darf nicht übersehen werden. Die kanonischen Künste sind an einen klaren, ausgereiften Stil gebunden, um so mehr, als die strenge Nachahmung der Gedankenentwicklung oft unüberwind-

liche Schranken setzt. Meisterschaft vermag sie zu beherrschen; sie fruchtbar zu machen aber gelingt allein dem Genie. Ein Rezensent der siebziger Jahre bezeichnet es in seinem Urteil über die fugierten Stücke op. 39 als einen Fortschritt, daß Rheinberger diejenige Form, die im großen ganzen bisher fast ausschließlich die Domäne des Verstandes und der Kunstfertigkeit war, auch dem Herzen näherzubringen vermocht habe. Das ist keine Übertreibung und trifft doch auf die Kanonkompositionen der letzten Zeit erst im eigentlichen Sinne zu. In dieser Überwindung der Form durch den Inhalt überragt Rheinberger nicht nur seinen Lehrer Lachner, sondern auch Raff, Hauptmann und Klengel. Schumann und Brahms stehen ihm am nächsten. Es gewinnt fast den Anschein, als habe er auf der Höhe seiner Meisterschaft absichtlich zeigen wollen, was die den neudeutschen Musikern so geringfügige Kanonkunst trotz alledem vermöge. Als Fugengenie war er schon zu seinen Lebzeiten weit und breit berühmt. Seine Schüler gaben ihm den scherzhaften Beinamen „Fugensepperl“ und erzählten sich, wie erwähnt, Wunderdinge von seinen kombinatorischen Fähigkeiten. Im Tagebuch vom Jahre 1869 steht eine amüsante Notiz, daß ihn sogar die melodischen Straßenrufe der Münchener Beerenweiber zu dialektischen Problemen anregten:[1] „Da geht eine Frau vorüber und schreit: ‚Kaft's Taubeer!‘ und siehe! Kurt sitzt bereits am Schreibtisch und macht eine Fuge daraus:“
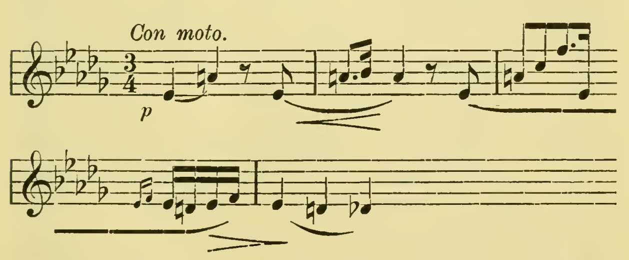
---

[1] TB. I. (19. 7. 69).
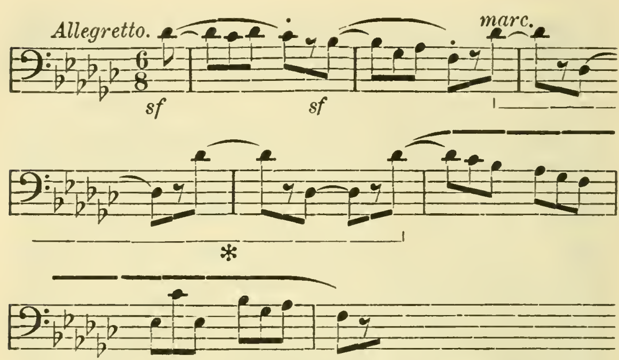


Vielleicht ein guter Witz Fannys. Jedenfalls aber: ben trovato. Man möchte an die Passando-Caccia des alten Messer Zacharias denken. Das Hauptthema der Fuge im Streichquartett op. 147 ist dem Schlag der Kuckucksuhr nachgebildet, die im Hausgang seiner Wohnung stand. In früheren Jahren hat man Rheinbergers Fugenkunst an Mendelssohn gemessen, mit dem Hinweis auf Schumann, der Mendelssohns Fugen mit „Blumen von demselben Felde“ verglich, „das Bach mit riesenarmigen Eichenwäldern bepflanzt habe“. Heute weiß man, daß Rheinbergers Fugen selbständige und bedeutsame Weiterbildungen Bachscher Kunst sind, Schöpfungen, die den unverminderten Reichtum seiner Kunst gleichsam an einem modernen Beispiel wieder in Erinnerung bringen. Von der schulmäßigen Korrektheit der älteren Arbeiten, wie der Final-Fuge der Orgelsonate op. 27, der zweistimmigen G-Moll-Fuge op. 5, 3, arbeitet sich der Komponist in den fugierten Tonstücken op. 39 bereits zu einer Freiheit der Anschauung empor,

[1] Den Ruf illustriert auf diesem Taktstrich die aus Fannys kunstgeübter Feder herrührende Figur eines Weibleins.

die man vor vierzig Jahren freilich noch nicht würdigen konnte. Was einzelne Neuromantiker an harmonischen Neubildungen, Vorhaltsdissonanzen, Durchgangsplasmen und Mehrdeutigkeiten allermodernster Potenz gewissermaßen heraufbeschwören, oft wie mit Gewalt und List erbeuten, fällt ihm hier in den Schoß, als wohlverdientes Geschenk seiner gesunden musikalischen Natur. Seine Zwischensätze und Überleitungen sind kantiger, herber als in seiner späteren Musik, seine Hauptgedanken, wie fast alle seine Fugenthemen, langatmig und echt instrumental. Das erste Fugato hat ein sehr bildsames Tokkatenmotiv, Bachscher, mehr noch Händelscher Herkunft. Das dritte Stück operiert mit der übermäßigen Quarte,



und wächst zuletzt zu einem mächtigen Orgelpunkt aus. Ein feiner Zug — man könnte sagen — epischer Fugato-Technik ist in dem Thema des fünften Stücks die Wiederholung des Mittelglieds (*), wodurch beim Wiederschlag und in der Durchführung ein gewisser gesangsmäßiger Ruhepunkt, ein Ausschwellen des Gefühls ermöglicht wird:



Und dieses Mittelglied liefert zuletzt das Material für den Orgelpunkt. Überhaupt ist die lyrische Kraft dieser Fugenpoesien immer wieder neu und erstaunlich und ein schlagender Beweis gegen alles, was gegen diese strengen Formen Schlechtes und Todsicheres gesagt worden ist, — wenn es für den Besonnenen überhaupt eines Beweises bedürfte. Würdige Nachfolge fand solche Kunst erst in Joseph Renner jun., Reger, Haas, Busoni. Sehr schöne, lebensvolle Fugen finden sich in den Klavierstücken op. 68, 42, 78, 113, in den Orgelfughetten op. 123, besonders aber in den Orgelsonaten op. 127, 132 und 65. Nicht umsonst nennt sich die letzte von den dreien „Phantasie-Sonate". Den Schluß macht ein großes, gewaltiges, wundervoll architektonisches Stück, das sich in immer neueren, reicheren Wandlungen aufbaut. Eine besondere Gattung des gebundenen Stils, die Doppel- und Tripelfuge, pflegt der Komponist mit Vorliebe. Sein Meisterstück ist die

bereits genannte „Akademische Ouvertüre in Form einer Fuge zu sechs Themen“ für Orchester, op. 195. Mit der Akademischen Ouvertüre von Brahms kann das Werk allerdings nicht verglichen werden. Es steht auf anderem Boden. Rheinbergers Humor — und in dieser Kombinatorik wie in den Themen selbst steckt ein ganz respektabler humoristischer Gehalt — ist spiritueller, gleichsam die Quintessenz seiner Kontrapunktik. Schon unter den älteren Arbeiten für Kammermusik finden sich, wie erinnerlich, Fugen zu mehreren Themen. Als eigentliche Vorstudie darf wohl der aus dem Jahre 1879 stammende Satz zu vier Themen für Streichquintett gelten, der sich unter den unveröffentlichten Kompositionen erhalten hat.[1] Auch die Tripelfuge für fünf Streichinstrumente in G-Moll (1883) gehört dazu.[2] Die Ouvertüre, deren Idee dem Komponisten also schon länger vorgeschwebt zu haben scheint, stellt sich den Orgelfugen ebenbürtig zur Seite. Der Schluß ist überraschend. Alle Themen erscheinen in Engführung, mit beispielloser Kunst in allen Möglichkeiten ausgenutzt und kombiniert. In dem großen Orgelpunkt auf D halten die Violinen das erste Thema noch einmal wuchtig und festlich heraus. Wo sonst der rechnerische Kalkül allein zu herrschen pflegt, entdeckt der Komponist noch Seele, zaubert Schönheiten hervor. Er verwendet zur üblichen Symphoniebesetzung klassischen Stils Pikkolo und Posaunen, nutzt aber diese Verstärkung nicht aus. Aus seiner

[1] Ms. 4731. VW. VIII, 7.
[2] Ms. 4743. VW. VIII, 8.

Partitur schaut, wie wählerisch er auch mit ihren Elementen schaltet, immer der Organist heraus, dessen Ohr nach den scharfen Würzen des modernen Orchesters kein Verlangen trägt.

Rheinberger war selbst ein vortrefflicher Orgelspieler, einer der besten Kenner seines Instruments, und sein Urteil bei der Aufstellung von Orgeldispositionen und bei amtlichen Revisionen war außerordentlich geschätzt. Leider zwang ihn in späteren Jahren eine kranke Hand, alle Anstrengungen zu vermeiden. Seine Vaduzer hatten indessen im Jahre 1874 Gelegenheit, ihn bei Übernahme ihrer neuen Orgel, deren Dispositionen von ihm herrühren, an drei Tagen (28. bis 30. März) als Virtuosen zu genießen. Die Erinnerung an dieses Ereignis lebt heute noch fort.[1] Rheinberger schrieb für sein Instrument, wie er es spielte, ungemein reinlich, klar, ermessen. In der Geschichte der Orgelmusik wird gerade diese Eigenschaft seines Schaffens Bedeutung haben. Er ist einer der überragenden Vorkämpfer gegen die Verflachung, die besonders in Süddeutschland Mitte des 19. Jahrhunderts noch überall grassierte, gegen das süßliche, lauwarme Pathos und die ländlerischen Trivialismen, zu denen das königliche Instrument bisweilen auch in den bevorzugten Kirchen mißbraucht wurde.[2] Dem Verständnis für einen gediegenen Orgelstil hatte in München allerdings Ett schon vorgearbeitet, wenn er auch den verderbten Geschmack nicht mit einem Male

[1] Vgl. Hinger, S. 180 f.

[2] Zum Beispiel in Sechters Präludien; etwas höher steht Brosigs Orgelbuch op. 32.

ausrotten konnte. Nachhaltiger dürfte Herzogs herbe Art gewirkt haben. Ihr verdankt auch Rheinberger die strengere Auffassung seiner Kunst. An Vielseitigkeit, Eigenart und schöpferischer Kraft muß freilich der Lehrer hinter seinem Schüler zurückstehen. Seine Arbeiten sind schlicht, frugal, ihr Wert liegt in dem treuen Festhalten an Bachschem Wesen; ein schönes Beispiel dafür hatte Rheinberger an der geraden, kerngesunden Weihnachtssonate. Lachners Orgelsonaten, die verhältnismäßig spät, erst Ende der siebziger Jahre, erschienen, kommen für ihn nicht in Betracht; überdies sind sie trotz ihrer Noblesse nicht frei von Stilwidrigkeiten. Von Mendelssohn-Bartholdy, der mit seinen sechs Sonaten den Anstoß zur Erneuerung dieser Gattung gegeben hatte, übernahmen die Späteren die Einflechtung von Chorälen und lyrischen Episoden. Seine suitenhafte Kürze und die Buntheit, mit der er unterschiedliche Teile zu einem einzigen Satz verflößte, wurde weniger nachgeahmt. Rheinberger gibt seinen Sonaten straffste Gliederung, in den älteren Werken meist drei, später vier getrennte, kontrastierende Sätze; ihre Formen sind weiter und, namentlich in den Ecksätzen, großartiger, oft zu wuchtiger Massivität aufgetürmt; aber, wie schon gezeigt wurde, nicht nur auf religiös-pastorale Stimmungskomplexe beschränkt. Die Orgel war ihm nicht ausschließlich kirchliches Instrument. Er müßte nicht Lehrer des Orgelspiels gewesen sein, der tagtäglich an den beiden Orgeln der Musikschule von der konzertmäßigen Fülle und Modulationsfähigkeit des Instruments sich über-
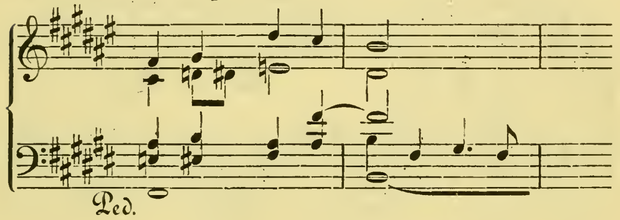
zeugen konnte! Rheinberger schrieb seine Orgelmusik für die Schule, für den großen Konzertsaal des Odeons. Das Tagebuch erzählt, daß er seine neuen Sonaten immer den Schülern erst vorspielte. So wurde er auch auf jene Gattung geführt, die bis dahin lange Zeit brachgelegen hatte, durch ihn wieder entdeckt und der modernen Musik aufs neue erschlossen wurde, das Orgelkonzert. Die bescheidene Orchesterbesetzung seiner beiden Konzerte läßt erkennen, daß Rheinberger den Verhältnissen der Schule Rechnung trug. Dem F-Dur-Konzert op. 137 (1884) gibt er zum Streichorchester drei Hörner; das zehn Jahre jüngere G-Moll-Konzert op. 177 hat zu den Streichern zwei Hörner, zwei Trompeten und Pauken. Es sind „kleine Musiken". Wenn auch das jüngere Werk entschiedener und glänzender konzertiert, so beschränkt sich doch die Behandlung der Bläser meist auf kurze Schläge, auf eine Farbengebung, die das Figurenspiel nur zart überflimmert. Die Verwendung der drei Hörner im ersten Konzert aber ist ein Meisterzug, ein Beweis für das esoterische Klanggefühl, das sich hinter der anscheinenden Genügsamkeit des Komponisten verbirgt. Viel Feines enthalten die langsamen Sätze. Solche Musik ist wie aus der blonden Lieblichkeit Haiderscher Landschaftsbilder erlauscht; sie muß uns heute doppelt kostbar sein. Eigentümlich stellt der Komponist jedesmal einen feierlichen Satz an die Spitze. Er betont damit im Sinne des alten Concerto grosso die erlauchte Natur solchen Spiels. Bei der Gesamtwirkung muß natürlich die Registrierung, bei Rheinberger immer ein un-

geschriebenes Orchester, das der individuellen Auffassung des Vortragenden überlassen bleibt, in Rechnung gezogen werden. Das gilt im besonderen Maße auch von den Sonaten. Ihrer hat Rheinberger nicht weniger als zwanzig komponiert. Es wird erzählt, daß er gerne die wohltemperierte Zahl „Vierundzwanzig" erfüllt hätte, wenn ihm nicht in den letzten Jahren dazu die physische Kraft versagt hätte.[1] An schöpferischem Atem gebrach es ihm wahrlich nicht; je höher die Zahl steigt, desto größer werden in einzelnen Werken die Dimensionen, desto persönlicher die Gedanken. Die letzte Sonate „Zur Friedensfeier", op. 196, und die achtzehnte, in A-Dur, op. 188, lassen dieses Anwachsen der formalen und gedanklichen Kräfte deutlich erkennen, besonders wenn man die erste, dritte und vierte Sonate dagegenhält. Sie zeigen auch, daß das Gefühl für den inneren Zusammenhang der Teile allmählich sich verfeinert hat. Wer bisher dem Gerücht vertraute, Rheinberger habe über die Harmonik Mozarts sich nicht hinausgewagt, wird nicht nur in diesen letzten Werken Überraschungen erleben. Gewiß wurzelt Rheinbergers Tonalitätsbewußtsein in der klassischen Anschauung, in der Sicherheit, die auch die älteren Musiker dem Generalbaß verdanken. In seiner Jugend schrieb er einmal einen Brief an die Eltern, der von seinem mozartischen Ohr für das Besondere der Tonarten zeugt.[2] Die zwanzig Orgelsonaten belegen dies im einzelnen. Wie er die Sätze untereinander abtönt, im
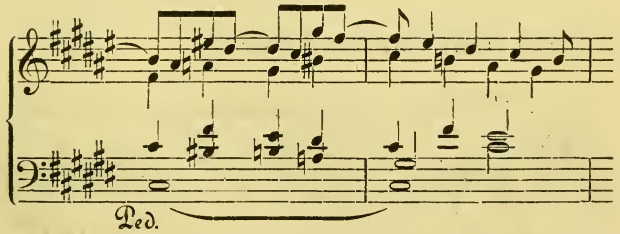
[1] Freundliche Mitteilung Prof. Renners.
[2] P. S. 217 (29. 5. 54).

Modulatorischen sorgfältig disponiert und bis ins kleinste durchdenkt, das kann man gar nicht überhören. Rheinberger ist ein Musiker, der seine Harmonik innerlich erlebt und zu einer individuellen Sprache ausbildet, die freilich nicht alsogleich sinnfällig wird, weil sie eben so natürlich sich bewegt. Man glaube nicht, daß sie darum „leicht" sei. Sie ist klassisch. Siehe die unzähligen mittelmäßigen Orgelsachen und Messen derer, die sich Rheinbergers „Leichtigkeit" zum Muster nehmen wollten! Wo Rheinberger den Bogen anspannt, die Kräfte seiner Sprache in Schlüssen, chromatischen Ausweichungen, Ellisionen steigert, stellen sich wohl geheime Reminiszenzen an den letzten Beethoven ein, wie beispielsweise im Präludium der Friedenssonate, nicht selten auch spezifisch moderne Vorhalt- und Durchgangsbildungen. Aber besonders die Sonaten-Fugen, in denen zuweilen die ganze Welt harmonischer Beziehungen weitausgreifend durchschritten wird, bestätigen, daß der Komponist zu den Erwählten gehört, kühn, frei, königlich bis an die äußersten Grenzen zu führen, ohne Gewalt und Übermaß. Wieviel moderne Energie in diesem erzkonservativen Meister schlummerte, zeigt sich eigentlich an seinen fortschrittlich gesinnten Schülern, wie Humperdinck, Parker, Renner, Thuille. In ihrer Harmonik, so beträchtlich sie über seinen Anschauungskreis hinausgewachsen scheint, potenziert sich doch in gewissem Grad nur die Schule. Man vergleiche einmal Thuilles Walzer op. 34 mit Rheinbergers Impromptu op. 183. Die kleinen harmonischen Fulgurismen des Jüngeren wären dem
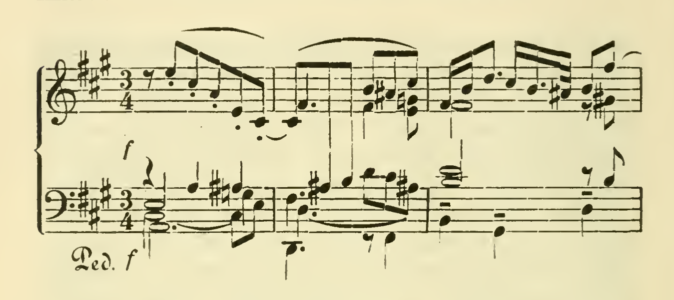
Älteren freilich nicht in die Feder geflossen; aber keck und ungesucht, wie sie dastehen, sind sie gleichsam gebändigt durch die geschulte Logik der klassischen Kunst. Wie weit Rheinberger als Harmoniker in den Bereich modernen Ausdrucks vorgedrungen ist, belegen gerade seine besten Sonaten: der machtvolle Hauptsatz der Phantasie-Sonate op. 65, das Des-Dur-Andante op. 127 mit seinen flutenden Harmonien über dem Orgelpunkt, die Steigerungen der großen H-Dur-Phantasie in op. 181, die chromatisierenden Durchgänge in der Fis-Dur-Sonate op. 111:
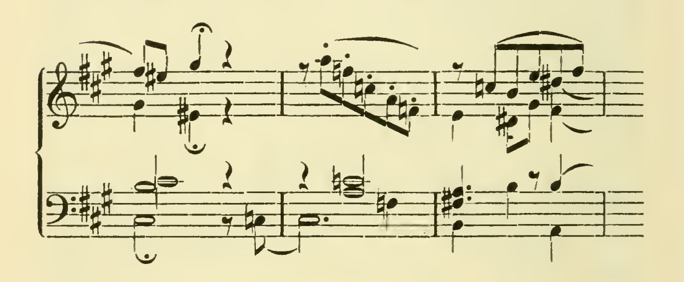


und:
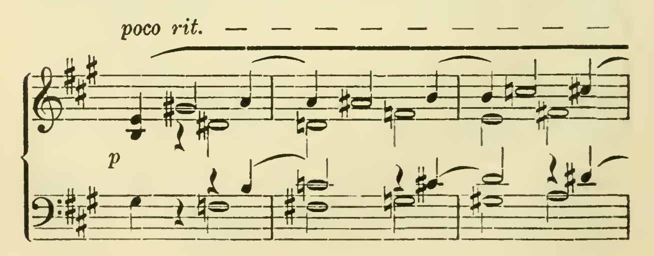


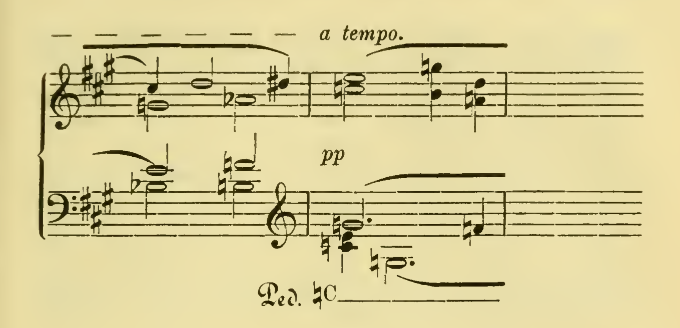
besonders die Vorhaltsdissonanzen in der Sonate op. 188, die wohl den Höhepunkt seiner Chromatik bilden, der Anfang des Grave:
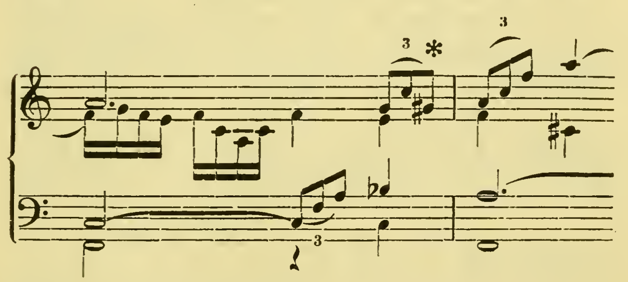




und die Überleitung im Finale:
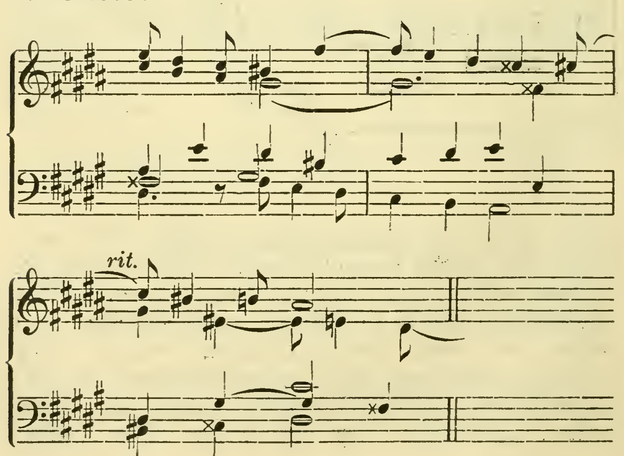




Im ersten Satz der Sonate op. 98 steht folgende Kadenz mit der übermäßigen Dominantquinte:
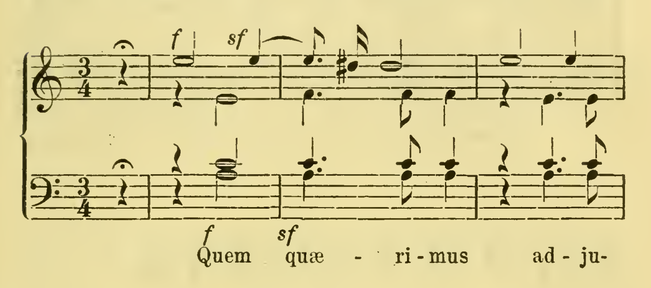


Dafür hat er eine merkwürdige Vorliebe. Daß sein feines Ohr solche Romanticismen nicht ablehnt, ist verwunderlich. Er bringt sie auch in seiner Gesangsmusik, selbst in Messen und Motetten, zuweilen mit einer Ausdrücklichkeit, wie sie etwa den chromatischen Schönheitspflästerchen im altitalienischen Madrigal innewohnt, so in den Chorliedern „Diebstahl“ (op. 75, 2) und „Der Todes-
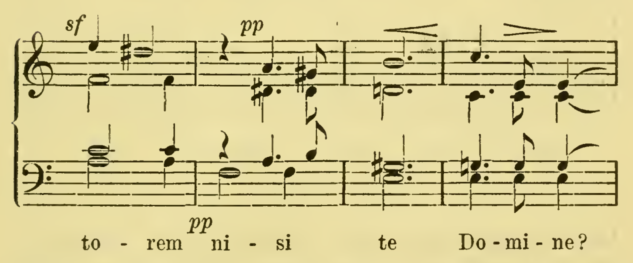
engel“ (op. 108, 6), in dem Satanas-Motiv des Oratoriums „Christophorus“, wo man sie gelten lassen kann. Sobald aber die symbolische Bedeutung nicht ersichtlich ist, wie in den meisten Instrumentalstücken, wirken sie manieriert, um nicht zu sagen „geschmerzt“. Rheinberger hat sie mit anderen Vormärzlichkeiten wohl zuerst bei seinem Lehrer Lachner gefunden, der sie zum Beispiel im Stabat mater, auch in der Chorlyrik und in der Klaviermusik gebraucht. Ein Beweis wieder für die Macht der Schule.

Einen eigenen Reiz hat es, Rheinberger auf den Spuren spezifisch Wagnerscher Stilistik zu folgen. Den Zwischensatz der im übrigen an Mendelssohns A-Dur-Sonate anklingenden „Betrachtung“ in den Miszellaneen op. 174 schließt folgendes Lamentoso:

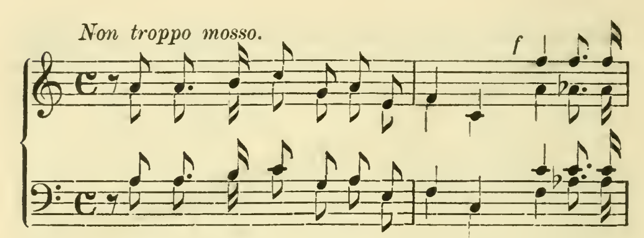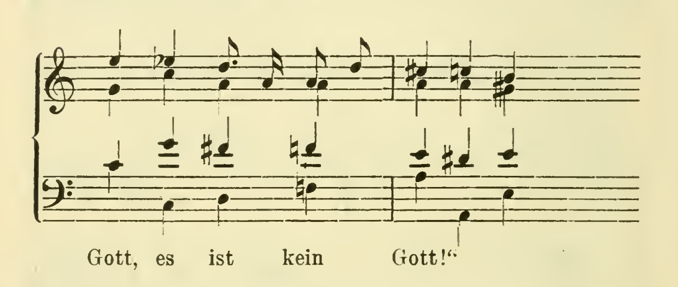


Die stärkste Stelle ist, um es gleich vorwegzunehmen, aber wohl das „Quem quaerimus adjutorem“ in dem vierstimmigen Media vita op. 24, 3:





Wenn auch solche Zitate in seinem Schaffen nur eine untergeordnete Rolle spielen, so wird man doch wohl nicht mehr sagen können, daß der Komponist als Harmoniker vom „Geist einer neuen Zeit völlig unberührt“ geblieben sei. Das belegt er, nebenbei bemerkt, nicht selten auch in seiner Vokalmusik. So, wenn er tonmalerische Wirkungen mit chromatischer Iris verbindet, in der Motette „Es spricht ein Tor“, op. 40, 4:





Das ist geradezu antike Auffassung des Chromas; als ob Handl oder Lasso oder Schütz ihren gläubigen Zorn austobten. In dem schönen „Morgenlied“ op. 69, 1 fesselt das Naturbild: „bald ist die Nacht entwichen, Schweigen überall, nur die Nachtigall singet Lob und Ehr dem Herrn der Welt, der überm Land und Meer die Hand des Segens hält“ — pianissimo, ein langer Orgelpunkt des Basses auf C, wo es wie auf Wolkenstufen taut und herniederschwebt. Landschaftliche Stimmung wird auch in dem Chorlied „Mittagsruhe“ op. 64, 3

durch eigenartige Akkordverbindungen imaginiert. Im Einleitungschor der „Christophorus“-Legende malt der große Sekundquartsextakkord zu Des den „gewaltsamen Riesen“. Und die leere, verminderte Quinte auf „Menschenwitz und Menschenlist“ in der Chorballade „Der Fischer“ op. 2, 2 mag zeigen, wie wenig Farbe der Harmoniker braucht, um Lichter aufzusetzen.



V.

Kirchenmusik, Chorwerke und anderes

Im September des Jahres 1877 wurde Rheinberger, wie erwähnt, als Hofkapellmeister und Dirigent der Kgl. Vokalkapelle an die Stelle Franz Wüllners berufen. Nicht lange vorher war ihm die Leitung des neugegründeten Dr. Hochschen Konservatoriums in Frankfurt angetragen worden. Er war nahe daran, den Posten zu übernehmen. „Aber," schrieb er an David, „ich glaube, wenigstens als Komponist, besser getan zu haben, hier zu bleiben, obschon die Frankfurter bis zu zehntausend Mark Gehalt geboten hätten. Dafür ist Frankfurt viel teuerer als München und das Leben für einen Künstler dort unter den tonangebenden Geldmenschen eben sozial nicht angenehm. Und schließlich ist mir die freie Zeit, die ich für künstlerische Produktion verwende, überhaupt für Geld nicht feil — und so bin ich geblieben."[1] Um sich ganz der Kirchenmusik widmen zu können, trat er von der Leitung des Oratorienvereins zurück. Sein Lehramt wurde durch die Ernennung zum Hofkapellmeister nicht berührt. An der Spitze des

---

[1] P. S. 316 (19. 6. 77).

berühmten Instituts gewann er großen Einfluß auf die kirchenmusikalischen Verhältnisse Münchens und Süddeutschlands, um so mehr, als sich gerade in den achtziger Jahren die kunstpolitische Lage durch die Bestrebungen der Puristen verschärfte. Seine liturgischen Kompositionen erhalten dadurch eine besondere Bedeutung. Wäre Rheinberger, wie sein altwürdiger Amtsvorgänger Orlando di Lasso, erst als Primarius der Vokalkapelle der Kirchenmusik zugeführt worden, so hätte man vielleicht einen engeren Anschluß an den der modernen historisierenden Geistesrichtung doch so natürlichen Cäcilianismus erwarten mögen. Die Kunstgeschichte kennt manchen „Umlerner". Wir wissen aber, daß Rheinberger der Kirchenmusik seit seiner frühesten Kindheit nahestand. Abgesehen von den zahlreichen handschriftlichen Studienarbeiten erschienen bis 1877 zwei Messen (op. 62 und 83), zwei Requiems (op. 60 und 84), das Stabat mater op. 16 und die Motetten op. 35, 40, 58 und 69. Er war also kein Neuling, brachte vielmehr ein fertiges Programm mit, den Respekt vor der klassischen Trias, d. h. Anschauungen und Gepflogenheiten, die ihm lieb geworden waren. Nun sollte alles, was an den Messen Haydns und Mozarts für ihn den Nimbus der Größe hatte, nicht mehr gelten! Nichts wird uns schwerer als die Erkenntnis, daß auch unsere Ideale dem Ansturm der Zeiten ausgesetzt sind. So begreift man, daß den Künstler die Wendung der Dinge betroffen machte. Die Hebung der Kirchenmusik lag ihm kaum weniger am Herzen als den Männern der Restauration. Aber das Gefühl der Unsicherheit

mußte sein Mißbehagen verstärken, und das cäcilianische Gezänke der neunziger Jahre war auch nicht dazu angetan, ihn friedlicher zu stimmen. Als er im Jahre 1894 von der Leitung der Kgl. Vokalkapelle zurücktrat, war es wohl nicht bloß physische Depression, die ihn zu diesem Entschluß bewog. Und doch beschäftigte ihn die Musica sacra bis an sein Ende; sein letzter Federstrich galt einer Messe.

Im Druck erschienen vierzehn Messen. Die älteste davon ist der „Kleine und leichte Meßgesang“ op. 62 (1871/72) für eine Singstimme mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung für die Monatsanbetungen der Erzbruderschaft von der Ewigen Anbetung; ursprünglich Kyrie, Graduale, Sanctus und Agnus; 1872 entstand das Credo. Fanny berichtet, daß sie die Messe im Juli 1871 zum ersten Male öffentlich gesungen habe.[1] Sieben Messen sind für mehrstimmigen Gesang mit Orgelbegleitung komponiert, für drei Frauenstimmen op. 126 (1881), 155 „Sanctissimae Reginae Rosarii“ (1888), 187 (1898), für vierstimmigen Männerchor op. 190 (1898) und für gemischten Chor op. 159 (1887/89), 192 „Misericordias Domini“ (1899), 197 (1901).[2] Die erste Frauenchor-Messe op. 126 hatte der Komponist für die Erstaufführung (Christnacht 1881) in der Königlichen Hofkapelle (Allerheiligen-Hofkirche) mit Streichquartett und einer Flöte in-

[1] TB. II. (19. 6. u. 7./9. 7. 71).

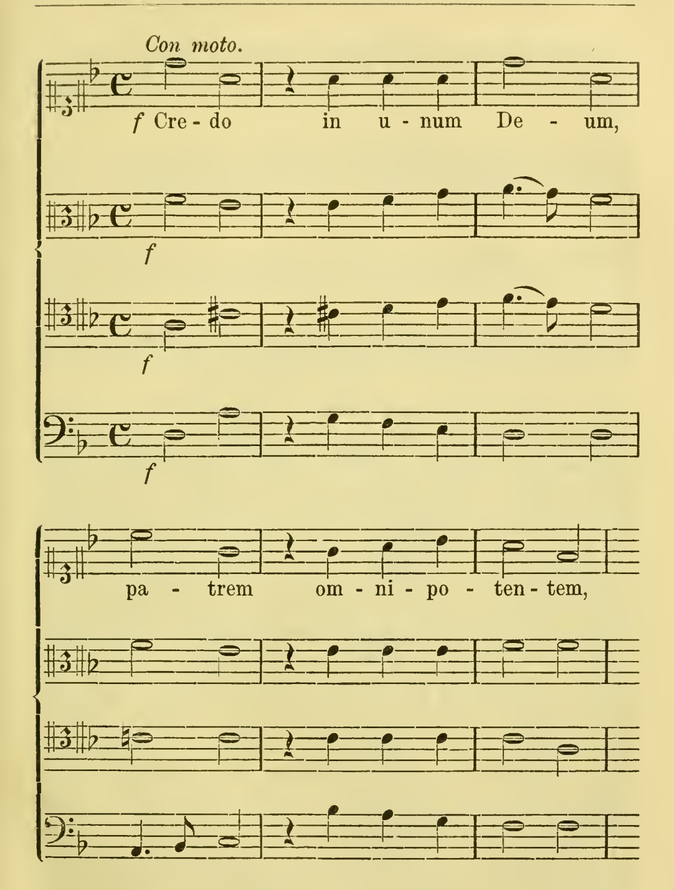
[2] Vom Komponisten nur bis zum Credo druckfertig hinterlassen. Der Herausgeber L. A. Coerne ergänzte das Werk mit feinem Stilgefühl bis zum Agnus Dei, das er allerdings durch Wiederholung der Kyrie-Musik gewann.

strumentiert.[1] In der Messe für Männerchor, op. 172, ist die Begleitung von Orgel oder Holz- und Blechbläsern (mit Pauken und Kontrabaß) der Wahl überlassen. Auch die Orchestermesse für Soli und Chor op. 169 gestattet eine alternierende Besetzung mit Streichinstrumenten und Orgel. Von den vier A-cappella-Messen op. 83 „Missa brevis“ (1873), 109 (1878), 117 „Sanctissimae Trinitatis“ (1880),[2] 151 „Sanctae Crucis“ (1882) ist die zweite, für achtstimmigen Doppelchor, Papst Leo XIII. gewidmet; sie wurde am Neujahrstag 1879 in der Hofkapelle zum ersten Male aufgeführt. Dazu kommen noch die Requiems: op. 60 (1869/70) für Soli, Chor und Orchester „Dem Gedächtnis der im Deutschen Krieg 1870/71 gefallenen Helden“, op. 84 (1867) und op. 194 (1900) für vierstimmigen Chor, das letztere mit Orgel. Der Anteil der reinen A-cappella-Musik ist immerhin bemerkenswert. Es wurde schon darauf hingewiesen, daß Rheinberger der historisierenden Renaissance Verständnis entgegenbrachte. Daraus erklären sich wohl auch die altklassischen Bildungen, die sich da und dort in seinen liturgischen Kompositionen vorfinden, aber auch die Vorzüge der Deutlichkeit und der Kirchlichkeit, die man den meisten Messen unbedingt nachrühmen kann. Nicht selten sucht er schon äußerlich, besonders in op. 109, 117, 151, 159, 187, 197, durch Choralmotive oder

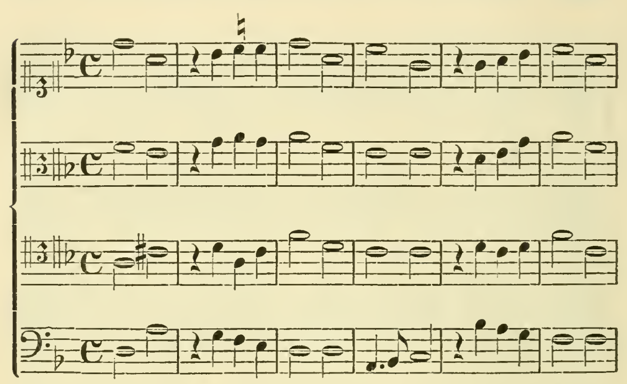
[1] Handschriftl. Katalog Fannys.

[2] Komponiert 24. u. 25. April 1880, „in 5½ Stunden“. (Handschr. Katalog.)

Anklänge an den Choral auf eine strengere Gestaltung hinzuarbeiten. Im allgemeinen ist sein A-cappella-Satz nicht antik. Aber die Befruchtung durch die alte Kunst ist unverkennbar. Der Zusatz altklassischer Elemente gibt seiner Kirchenmusik etwas Durchdrungenes, die weichen Formen Festigendes. Rheinberger schreibt reiner und konsequenter als Lachner, aber auch als mancher Cäcilianer. Überlegen ist ihm vielleicht nur Michael Haller, der die stilistischen Mittel der Alten noch produktiver beherrscht. In der achtstimmigen Messe op. 109 ist auf die Technik der altvenetianischen Cori spezzati zurückgegriffen, allerdings erst im Credo, wo sich die beiden Chöre dialogisierend in den Vortrag des Textes teilen. Zur vollen Dialogwirkung steigert sich der Satz erst im „Et incarnatus est“, und hier gemahnt das fast orchestrale Anwachsen der Polyphonie in der Tat an die großen Festmotetten von Gabrieli, Prätorius, Schütz. Mitunter wird, wie auch im Gloria und im Agnus Dei, dramatisch deklamiert, die Polyphonie zu Unisonos zusammengefaßt, mit dem Klangmaterial überhaupt in moderner Weise geschaltet. Nicht Spohr oder Grell oder Lachner, sondern Liszt müßte damit verglichen werden. Die Missa brevis op. 83, eine tüchtige, aber nicht gerade glänzende Arbeit, bringt einzelne Klassizismen noch unvermischt. Oft genügt es, die Septimen in den Klauseln und Modulationen hinwegzudenken, um den Eindruck reiner Klassizität zu erhalten. Aber auch Dekadentes steht hart daneben. Das Credo beginnt:
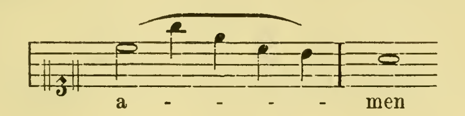


Ein alter Veroneser oder Augsburger Meister würde die Stelle etwa gesetzt haben, wie folgt:
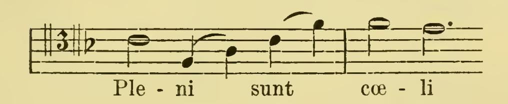


Der Unterschied mag zeigen, wieviel auch auf den Stimmungsgehalt des Tonus ankommt. Es ist wie die landschaftliche Staffage eines Dürerschen Porträts gegen Tischbeins Kolorierungen. Ähnliches findet sich im Gloria der Messe op. 197, dann auch im Credo der Messe op. 151, das sogar leise Erinnerungen an Haßlers und Aichingers kernhafte Zeit weckt; im Kyrie, Gloria und Benedictus meint man den lieben, kindlichen Grundton der Odaria lectissima wiederzuhören; nur ist alles wie unter einem wärmeren Himmelsstrich gereift. Auch die Messe op. 117 hat, namentlich im Kyrie, solche Anklänge an die altklassische Kunst. Sie zählt zu den schönsten Eingebungen des Komponisten. Das Christe könnte man sich als ideale Ausblühung des spätrömischen Stils denken. Es ist eine Musik von abgeklärter, innerlicher Modernität. Will man aber den alten A-cappella-Stil zum Maßstab nehmen, so trifft man freilich vom Gloria ab auf Instrumentalismen, die der Zeit Mozarts näher

stehen als der Pitonis. Bildungen wie das „Amen“ im Gloria:



oder das „Pleni sunt coeli“ im Sanctus:



sind der alten Musik fremd. Freilich liegt dem Komponisten nichts ferner als berechnendes Archaisieren; entspringt ja gerade aus seiner naiven Auffassung des historischen Tonmaterials der eigene Zauber seiner Kunst, die Altes und Neues in oft persönlichster Weise verschmilzt. Ein prächtiges Beispiel ist das Agnus Dei. Es hat einen kaum merklichen Anhauch von Klassizität. Vielleicht ist es nur das einfache F-Dur, das diesen Eindruck bewirkt. Deutlicher erinnert das viermalige „dona nobis pacem“ an die Alten. Das Wiegen und Schweben, nicht zu vergleichen mit dem tänzerischen Gloriaschluß der Greithschen Josephs-Messe, ist wie ein entfernter Nachklang jener ballettischen Tripla, die sich die venetianische und römische Messenmusik der Hochrenaissance zuweilen als modernsten Effekt gestattete. Mit welch souveräner Kunst ist dieses verlorne Mittel hier erneuert:

(Andante.)

no - bis pa - cem, do - na
cem, do - na pa-cem, do - na pa-cem, do - na
f do - na no - bis pa - cem, ______
pa - cem, do - na no - bis

no - bis pa - - cem,
pa-cem, do - na no - bis pa - - - cem,
______ do - na no - bis pa - cem,
pa - cem, do - na, do - na no-[bis

Das Wiegen und Schweben steigert sich jetzt zum Höhepunkt der gottseligen, siegesfrohen Grundstimmung, die das ganze Werk erfüllt. Rhein-

berger ist in seiner Kirchenmusik sonst kein Freund des Illustrierens. Kolorismen, die sich die Alten kaum entgehen ließen, wie das „descendit", „ascendit", „resurrexit" mit ihren stereotypen Figuren, sind ihm billigerweise Äußerlichkeiten. Wie wenig ihm am Malerischen gelegen ist, mag man daraus ersehen, daß er auf das „ascendit" einmal gerade absteigende Figuren setzt.[1] Doch hat er seine Vorliebe für gewisse poetische Bilder, namentlich im Credo. So das Erschauern der Streicher im Cruzifixus der Messe op. 169. Auch das „Miserere" läßt er selten unbetont, und wenn es nur durch eine übermäßige Quinte geschieht, wie im Agnus Dei der Messe op. 126. In der kontrapunktisch fein gearbeiteten Messe op. 187 unterstreicht er das „Passus et sepultus" mit herben Sekundvorhalten antiken Stils. Ähnlich in anderen Messen. Am eindringlichsten aber, geradezu unerschöpflich weiß er immer das „Incarnatus" zu gestalten. Das Geheimnisvolle, Tiefsinnige der göttlichen Botschaft umfaßt er mit behutsamer Nachdenklichkeit; es kommt ihm darauf an, das Unerhörte der Erscheinung auszudrücken, durch plötzliche Übergänge in Tempo, Takt, Tonart, durch helles Dur in der dunklen Umgebung, durch unvermitteltes Pianissimo, lange Sologruppen, Orgelpunkte, harmonische Steigerungen, verhauchende Akkorde, kurz, auf die intuitivste Weise.

[1] Sein letztes Credo hat allerdings auf „descendit" eine charakteristische Descendendo-Figur; die absteigenden Fortschreitungen auf das spätere „et ascendit" kommen auf Rechnung des Bearbeiters.

Am schönsten ist ihm dies unstreitig in der Messe op. 190 gelungen. Wie eine wunderbare Lichtgestalt in der Nacht des Zweifels erscheint plötzlich in der Durtonart ein zartes Pianissimo liegender Oberstimmen, aus denen sich durch Umdeutung immer neue Harmonien enthüllen: et homo factus est — ein Gedanke von Schubertscher Genialität, um so rührender, als er so völlig schlicht hereintritt. Diese Messe ist eine der eigentümlichsten Schöpfungen Rheinbergers: reifer Meisterstil, nicht eigentlich polyphoner, aber durchaus leichter, lyrischer Kontrapunkt, dessen Geheimnis in der klaren Melodiebildung beruht. Es ist eine Musik voll Vertrauen, voll Gläubigkeit, auf den frohmütigen Ton der alten Kyries gestimmt. Die Klassiker der Kirchenmusik haben immer einen tröstlichen Sonnenblick, auch in ihren ernstesten Stimmungen. Selbst in der Totenmesse geben sie dem „Requiem" und dem „Agnus Dei" gern eine Wendung ins Lichte. Die alte Kunst kennt nicht den von der modernen Ästhetik konstruierten schroffen Gegensatz zwischen Weltlich und Kirchlich. Die Musik in der Kirche ist ihr, wie der heilige Basilius sagt, eine süße Arznei, die durch das Ohr zum Herzen dringt und die Seele für das Heil bereitet. Daher sind ihr auch heitere Zuversicht, ja Freude und Jubel unentbehrlich. In diesem Sinn muß man auch Haydn und Mozart verstehen, das Kyrie in Beethovens op. 86 und viele andere Kirchenmusik, die der Vorwurf der Weltlichkeit getroffen hat. Wenn bei Rheinberger die hellen Töne vorherrschen, das Requiem op. 84 versöhnlichen, lieblichen Gedanken den Vortritt läßt, das Kyrie der

Messe op. 192, das Sanctus und Agnus Dei so freudig klingen, so äußert sich eben auch hier diese fast antike Kunstanschauung. Rheinberger ist in der Tat einer von den Messenkomponisten, die den Abstand zwischen Weltlich und Kirchlich in idealer Weise auszugleichen wissen. Vielleicht liegt darin sogar der Keim zu einer neuen „moralitas artis musicae“ im Augustinischen Verstand. Zu leugnen ist freilich nicht, daß seine Kirchenmusik mitunter wohl einer gewissen Weichheit und Formenglätte nachgibt. In op. 62 und 126 macht sich Mendelssohns Einfluß bemerklich; und in dem Agnus Dei der letzteren Messe steht sogar ein unfreiwilliges Zitat aus Schumanns Kinderszenen. Das Requiem op. 194 ist in seiner zweiten Hälfte zu hell geraten, obschon Graduale und Offertorium wieder sehr innige Musik enthalten. Es muß auffallen, daß Rheinberger in seiner Kirchenmusik von den strengen Formen wenig Gebrauch macht. Sätze wie die große Gloria-Fuge, der Benedictus-Kanon und das darauffolgende fugierte Agnus Dei in op. 159 sind im übrigen selten. Desto mehr liebt er die liedhaften Formbildungen der klassischen Landmesse. Von dem Ebenmaß seiner Perioden, die dem Prosatext des Ordinariums wohl gefährlich werden können, gelangt er geradewegs zum Ebenmaß der Gliederung: zu den zwei- und dreiteiligen Formen, zu Erweiterungen und feineren Unterteilungen mit korrespondierenden Absätzen; nicht selten greift er auch in freier Weise auf den Eingang zurück. Ein Beispiel dieser Art ist die Anordnung des Sanctus und Benedictus der Messe op. 126; jeder Satz hat zwei Teile,

: a b : c b :, wobei also das Benedictus den Osanna-Abschnitt des Sanctus wiederholt. Zuweilen werden nach klassischem Muster auch die Ecksätze miteinander in Verbindung gebracht. Der geschlossene Eindruck solcher Bildungen liegt auf der Hand; und Rheinbergers Messen sind in der Tat von hervorragender Einheitlichkeit des Formenaufbaus. Das Requiem op. 60 ist nach seiner Anlage Konzertmusik. Seine Entstehungszeit fällt in das Jahr 1869; die ersten Entwürfe liegen aber weiter zurück und dürften in dem fragmentarischen Requiem von 1858 ihren Ausgangspunkt haben.[1] Noch im gleichen Jahre (1869), vom 3. November bis zum 5. Dezember, unterzog der Komponist die Partitur einer Neubearbeitung. Beide Fassungen, die im Nachlaß noch vorhanden sind,[2] weichen stark voneinander ab. Die jüngere Partitur ist unvergleichlich reifer, verbessert dem Inhalt wie der Form nach. Besonders die Orchesterbehandlung läßt den Fortschritt in der Technik erkennen. Im Dies irae ist das Bläservorspiel fortgefallen; das Ganze setzt gleich mit vollem Chor und Orchester ein und ist jetzt von starker sinnlicher Wirkung. Einschneidende Änderungen finden sich besonders im Sanctus. In der älteren Fassung verrät sich eine gewisse Unsicherheit in den Bläsern; von den drei Hörnern kommt namentlich das dritte, das dann weggelassen wurde, nicht zur Geltung. Aber auch in der Umarbeitung haftet den Bläserpartien noch etwas Unfertiges an, und

[1] TB. I. 1869 (3. 11. 69).
[2] Mus. Mss. Nr. 4538.

Bleistiftkorrekturen lassen keinen Zweifel über die Unzufriedenheit des Komponisten selbst, obschon er des Werkes in seiner vollendeten Gestalt wohl froh sein durfte. Er widmete es bekanntlich den im Deutschen Krieg 1870/71 gefallenen Helden. Die ersten Kriegsmonate hatten den Künstler derart bedrückt, daß ihm sogar die Lust zum Schaffen vergangen war. Mit den ersten Siegesnachrichten aber wich der Alp von ihm, und die patriotische Begeisterung, die sich bei ihm lebhafter als bei Frau Fanny äußerte,[1] gab ihm den Gedanken ein, mit dem neuen Requiem der großen Zeit zu huldigen. Im Oktober 1870 begannen im Oratorienverein die Proben zur Aufführung, die am 12. Dezember unter seiner Leitung stattfand. Paul Heyse schrieb ihm noch am Abend, wie sehr ihn das Werk ergriffen, „in einem höher und höher anschwellenden Strom von Kraft und Schönheit mitfortgerissen habe“.[2] Von kaum geringerer Kraft und Schönheit ist die festliche Orchestermesse op. 169. Sie ist die eigentliche Instrumentalmesse Rheinbergers; denn in op. 172 ist das Orchester nur äußerer Farbenauftrag, der in der Klangwirkung etwa dem spätvenetianischen Concerto entspricht. Dagegen ist die Messe op. 169 wirklich

[1] Im September 1870 komponierte er auf die Nachricht von dem Fall Napoleons das Schlachtgebet „Herr und Retter in dem Wetter“. Von der frischen Politik in Rheinbergers Briefen lassen merkwürdigerweise die Aufzeichnungen Fannys nicht viel verspüren. Ihre Ansichten scheinen mit denen ihres Mannes nicht ganz übereinzustimmen.

[2] TB. II. (12. 12. 1870).

orchestermäßig behandelt und moderner als irgend ein anderes Orchesterwerk des Komponisten. Das „Et incarnatus est" mit dem Salve-Regina-Motiv der Violinen, das „Cruzifixus" und das Sanctus sind Äußerungen eines wählerischen und sehr reifen Klangsinnes. Der festliche Schluß des Credo erinnert an die Art des Brucknerschen Te Deums; jedenfalls an österreichische Solennität. Auch im Gloria, das stellenweise wohl noch den Eindruck eines Jugendwerkes erweckt, bildet sie den hellen Untergrund. Klassischer noch ist das Agnus mit seinem großartigen Aufschwung. Es ist monumentales Empire. Der Schluß verklingt weich und träumend. Trotz dieser freien Gestaltung weiß der Komponist den kirchlichen Charakter zu wahren, zumal im Gloria, Sanctus und Agnus Dei, wo die Zusammenhänge mit dem gregorianischen Choral deutlich herausgehalten werden. Die Messe ist liturgisch korrekt. Leider steht sie darin fast allein. Nur zweien Messen noch, op. 159 und 187, ist derselbe Vorzug nachzurühmen; die übrigen verstoßen mehr oder weniger gegen die bekannten Forderungen, sei es durch Textauslassungen oder durch ungenaue und unrichtige Deklamation (besonders in op. 109, 117, 155, 192) oder auch durch die unstatthaften Choreinsätze der Gloria- und Credo-Intonation (op. 109, 117). Der Textverständlichkeit aber hat Rheinberger immer seine Sorgfalt gewidmet. Besonders in op. 117 und 151 gibt er wahre Muster deutlicher Aussprache. Nicht gerade fehlerhaft ist es, wenn er einmal im polyphonen Dialog oder in der Durchimitierung, also in der realen Mehrstimmigkeit, den Text statt

durch alle Stimmen nur durch eine vortragen läßt, die pausierenden Stimmen aber beim Wiedereinsatz mit Verlegenheitspunkten (...) im Text abspeist. Auch in Motetten und Chorliedern verfährt er oft in dieser Weise. Aber es ist unklassisch und gefährdet jedenfalls den Gedankenzusammenhang im einzelnen. Die Alten achteten auf logische Vollständigkeit, wenigstens in der Kirchenmusik. Unklassisch sind auch die im modernen Vokalsatz so häufigen Stimmenverdopplungen ex abrupto. Im Credo der achtstimmigen Messe erscheinen sie allerdings nach Art orchestraler Zusammenfassung, wie sie auch schon im altklassischen Dialogo gebraucht werden. Die liturgischen Textverstöße in Rheinbergers Kirchenmusik wird wohl niemand verteidigen. Aber auch hier muß es heißen: tout compendre c'est tout pardonner. Die anscheinende Gleichgültigkeit gegen den Text wurzelt in seiner konservativen Gesinnung, in seiner Verehrung der klassischen Vorbilder, in seiner Vorliebe für kurzgefaßte und ebenmäßige, lyrische Formen, die ihn natürlich zu Kürzungen des Prosatextes verleiteten. Rheinberger hatte in seiner Bibliothek ein altes Missale, das er nach Fannys Bericht oft zu Rate zog. In seinen Skizzenbüchern pflegte er, so oft er eine neue Messe in Angriff nahm, sich den Text der Sätze voranzustellen. Er hätte wohl selbst die Lücken seiner Unterlage bemerken müssen, wenn ihm eben ihre Unzulässigkeit zum Bewußtsein gekommen wäre. Als aber Franz Xaver Haberl[1] in Regensburg auf die liturgischen Mängel seiner
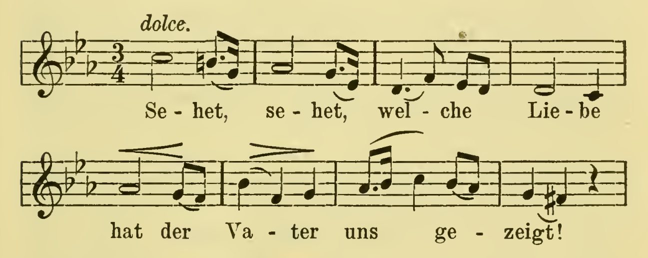
[1] TB. XIV. (30. 1. 89).

Messe op. 155 aufmerksam machte, trug er sogleich Sorge für Besserung. Die nächstfolgende, seinem Berater gewidmete Messe op. 159 ist die erste, die nun allen Anforderungen entspricht. Seltsam bleibt es freilich, daß er trotzdem später da und dort immer wieder in das alte Übel zurückfiel. Noch im Requiem op. 194 sah er sich gezwungen, einzelne Textstellen, die ihm bei der Komposition entgangen waren, zu ergänzen. Das Offertorium hat in dem der Münchener Hof- und Staatsbibliothek überwiesenen Exemplar eigenhändige Rasuren und Nachträge. Und so sind ihm auch in anderen Messen immer wieder Verstöße untergelaufen, die ihm nachderhand um so peinlicher sein mußten, als die cäcilianische Kritik derartige Schönheitsfehler unerbittlich verfolgte. Bald erfuhr er darob auch von früheren Verehrern Tadel und mußte es erleben, daß man sogar seine Orgelmusik in die Polemik hereinzog. Die Zeit ist noch nicht gekommen, über diese Dinge frischweg zu reden. In den Tagebüchern steht aber manch körniges Wörtlein aus der Feder gleichgesinnter Freunde und Schüler, wie Gottschalg, Filke, J. E. Habert, J. G. Stehle, Molitor und vor allem Joseph Renner, dem wir eine vortreffliche Apologie der Messen verdanken.[1] Nachdrücklicher noch wirkten seine Bemühungen um die Rehabilitierung einzelner Werke durch liturgisch ergänzte Neuausgaben, die er mit wahrer Pietät und außerordentlichem Geschick besorgte. Aus dem Kyrie und Gloria der Messe op. 126 B. mag man an der

[1] Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1909 (1910).

Hand des Originals ersehen, welche Schwierigkeiten der Bearbeiter mitunter zu besiegen hatte.

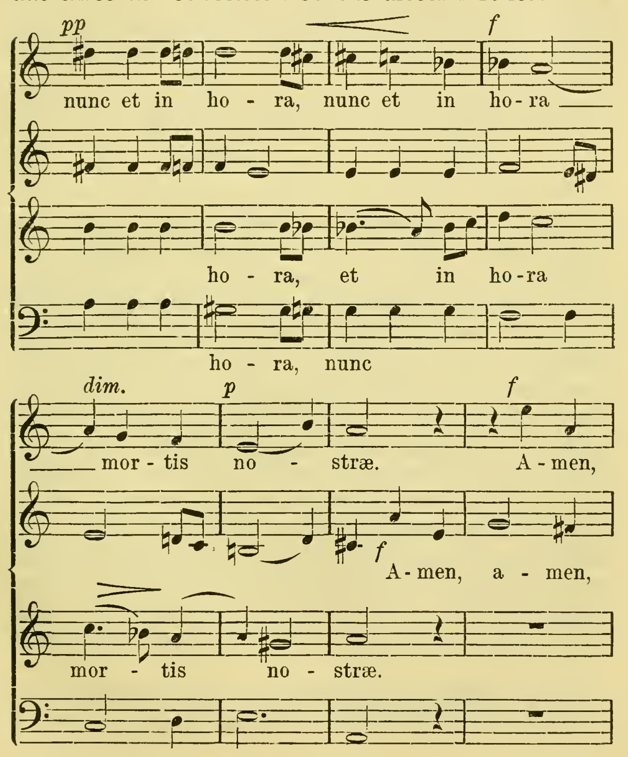
Auch in den motettischen Kompositionen begegnet man zuweilen einer gewissen Gleichgültigkeit gegen die Deklamation. Aber sie ist nicht störender als bei Mozart oder Schubert, und überdies selten. Wirkliche Deklamationsschnitzer, wie zum Beispiel im Passionsgesang op. 46, wiederholen sich nicht. Sonst handelt es sich um Verstöße gegen die musikalische Prosodie. In dem Hymnus „Sehet, welche Liebe", op. 157, 1 heißt es:
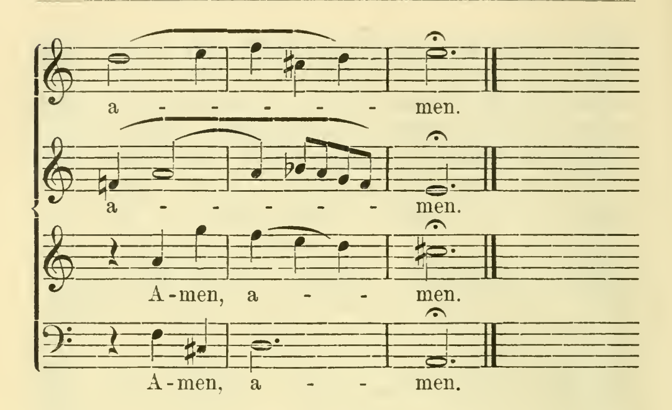


Das ist Singmelodik des 18. Jahrhunderts. Man sieht, die Ursache solcher zwar melodischer, aber unvokaler Bildungen liegt in dem Übergewicht instrumentalistischer Potenzen. Das 18. Jahrhundert hat darin noch bis in unsere Zeit nachgewirkt. Wie die Klassiker und von den Späteren besonders Loewe und Mendelssohn, wandelt also auch Rheinberger manchmal unbewußt auf Bachs Wegen. In der Tat gehören die genannten Werke zu denen, die solchen Einflüssen Bachschen Geistes stark nachgeben. Der Gesang op. 157, 1, für eine Stimme und Orgel, ist Arienstil, nur reicher und moderner.

Dem genannten Passionsgesang für Chor und Orgel „Zur Feier der Karwoche“ op. 46 liegt eine zum Teil im Geist der Bachschen Zeit gehaltene Betrachtung der Leidensgeschichte zugrunde. Der schöne, feierliche Schlußgesang „Nun wallet Klarheit nieder“ kann als Gratiarum actio gelten. Freilich darf man diese Musik nicht etwa mit Bach selber zusammenhalten. Sie ist aus der Fülle Mozartscher Ideen geboren, wie ihnen Rheinbergers Kirchenmusik überhaupt weit mehr verpflichtet ist als etwa der norddeutschen Weise. Wer das Schlagwort geprägt hat, Rheinberger sei der letzte Schüler Mendelssohns, der hat ihn schlecht verstanden. Gerade seine Motetten zeigen den großen Abstand zwischen der zurückhaltenden Sachlichkeit des norddeutschen Meisters und Rheinbergers gemütswärmerer Kunstanschauung, die in der subjektiven Poesie der Motette tausend persönliche Anknüpfungspunkte findet. In seinen Motetten hat man vielleicht den reinsten Ausdruck seines religiösen Gemütes. Martin Greif bedankt sich einmal bei ihm für die schöne Musik zu einem „Lobgesang, den er unserm Herrn für seine gnädige Führung schon seit langem schuldig gewesen sei“. So wie diesem Dichter ist auch ihm das Psalmensingen eine Herzensangelegenheit. Unter den vierstimmigen Hymnen für Kirche und Konzert op. 140 ist die erste „Tribulationes cordis mei“ wie die innige Bitte eines Heimgesuchten: „de necessitatibus meis eripe me“, leise und tief steigt es zum Himmel auf. Das dritte Stück „Eripe me de inimicis meis“ ist noch eindringlicher, ein Hilferuf, der aus dem Grunde des Herzens kommt.

Welche Inbrunst spricht aus dem 20. Psalm „Der Herr erhöre dich am Tage der Trübsal" op. 40, 3, welches Gottvertrauen aus dem „Domine, Domine, ostende nobis misericordiam tuam" der Motette „Deus tu convertens" op. 176, 5 oder aus dem wehmutsvollen Schluß des Ave Maria op. 176, 9, das eines der schönsten Stücke dieser Art ist:
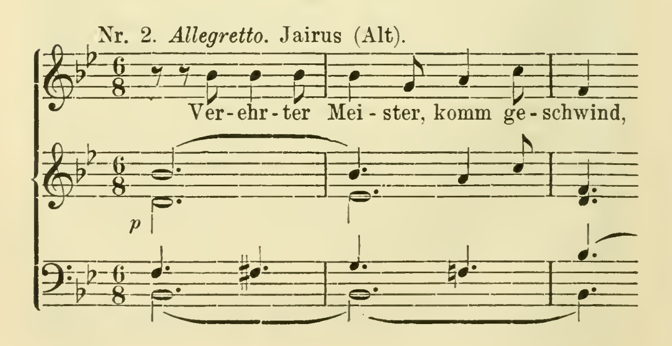




Zu der von Fanny herrührenden Kopie des vierstimmigen Gebets zum heiligsten Herzen Jesu „Herz meines Jesu, träufle Tröstung nieder" heißt es „In Zeiten der Bedrängnis".[1] Schlichten Empfindungen geben die meisten Hymnen für Frauenstimmen, die Sologesänge und Duette Ausdruck, besonders die zweistimmigen Hymnen op. 118 und die Marianischen Hymnen op. 171, die in ihrer reifen, meisterhaften Gesangsmelodik wieder an die Klassiker des Kirchenkonzerts erinnern. Das Salve Regina für zwei Soprane, Alt und Orgel hat etwas von der Treuherzigkeit alter Heiligenbilder. Den Gehalt und Wert dieser Musik kann man erst dann ermessen, wenn man etwa Aiblingers Süßlichkeiten dagegenhält. Das Eigentümlichste gab der Komponist aber wohl in den drei lateinischen Hymnen

[1] Der Text (nach einem Hymnus von Balde) ist von Fanny gedichtet. Mus. Mss. 4744.

op. 96; den in alter und neuer Zeit so oft komponierten Texten „Regina coeli“, „Adoramus“, „Ave vivens hostia“ vermag er besondere Seiten abzugewinnen. Das Regina coeli weist auf Anerio und Aichinger zurück; es ist wie eine Erlösung aus den Fesseln der Konvention, wie die Erfüllung des in der altrömischen Monodie Verheißenen. Auf die volle Höhe aber erhebt sich diese Kunst in dem dreistimmigen Kanon des „Adoramus“. Man muß schon auf Carissimi oder Steffani zurückgreifen, um Kirchenmusik von ähnlicher Würde und Geistigkeit zu finden. Unter den A-cappella-Motetten ist manch kunstvoll gearbeitetes Stück, so die fugierten Hymnen „Diffusa est gratia“ und „Justus ut palma“ in op. 58, das „Benedictus Dominus“ op. 163, 1, das prächtige „Christus factus est“ op. 107, 5, der achtstimmige Osterhymnus „Victimae“ op. 134 mit seinem dramatischen Schluß, besonders aber die sechsstimmigen Gesänge op. 69, 3 „Abendlied“ und op. 133 „Anima nostra“, „Meditabor“, „Laudate Dominum“, „Angelus Domini“, von denen eines schöner ist als das andere, jedes ein Muster des sechsstimmigen Satzes, in höchster Freiheit gewachsen. Dagegen fallen die beiden Stabat mater op. 16 und op. 138 freilich etwas ab; das ältere, das einen größeren Apparat aufwendet, ist noch stark von Lachner befangen, das andere mehr volkstümlich, dadurch aber bemerkenswert, daß es den Stimmungsgehalt des Gedichtes lyrisch erschöpft.

Weiteren Kreisen wurde Rheinberger als Oratorienkomponist bekannt. In die Zeit seiner drama-

tischen Versuche fällt noch die Kinderkantate „Das Töchterlein des Jairus“ op. 32 (1863). Das Gedicht, von Franz Bonn, erzählt mit kurzen betrachtenden Zusätzen die Erweckung des Kindes durch Christus (Markus 5, 22 ff.). In den Vortrag des Ganzen teilt sich der epische Chor mit Christus, Jairus und der Erwachten. Den Höhepunkt bildet das Chor-Rezitativ „So sprach der Herr, da hob den Blick das Kind bei dem Befehle“. Das Wunder der Auferweckung malt der Komponist durch ein langsames Crescendo auf dem Orgelpunkt G: wie „in den starren Leib zurückkam die entflohene Seele, und färbten sich die Wangen rot, und vor dem Leben wich der Tod“, das ist alles schlicht und eindrucksvoll hingesetzt. Die nahe Verwandtschaft mit Loewes kleinen, genrehaften Bibeloratorien „Heilung des Blindgebornen“, „Auferweckung des Lazarus“ liegt auf der Hand. Auch im musikalischen Ausdruck ist Loewes Einfluß unverkennbar:



Das ist seine Formel für dringendes Flehen (wie in den Balladen „Der Woywode“, „Archibald Douglas“ und anderen). Die im Sommer 1880 komponierte Legende „Christophorus“ für Soli, Chor und Orchester op. 120 setzt die Reihe seiner Legenden-Oratorien fort, ist aber in der Form durchaus selbständig, der Chorballade angenähert.[1] Kretzschmar bezeichnet es als ersten bedeutenden Versuch nach Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth“, diese Gattung in Deutschland wiederzubeleben.[2] Jedenfalls hat es vor Liszts Oratorium den Vorzug der inneren Geschlossenheit und Klarheit. Das Gedicht stammt von Rheinbergers Gattin, die — wie sie in einem gereimten Bericht mitteilt[3] — die Anregung dazu auf einer gemeinschaftlichen Wagenfahrt über den Arlberg empfing. Es schildert in großen Zügen die wunderbare Geschichte von dem Riesen, der auf der Suche nach dem mächtigsten Herrn der Welt in Satans Gewalt gerät, durch das Kreuz aber bekehrt wird. Auch hier übernimmt der Chor die Rolle des Erzählers. Mit einem charakteristischen Balladenmotiv („Es lebt' vor grauen Zeiten ein Held im Morgenland“) nimmt er immer wieder den Faden auf, greift aber auch als Chor der Dämonen und der himmlischen Geister in den dramatischen Organismus ein. Das ausgeführteste Tongemälde ist im ersten Teil die an die Sturmmusik in Calderons „Wundertätigem Magus“ er-

---

[1] Vgl. A. Schering, Gesch. des Oratoriums. S. 436.
[2] Führer durch den Konzertsaal. II. 2.
[3] TB. XVII. (1. Kästchen. 7. Faszikel).

innernde Chorszene „Satanas' Jagd". Kretzschmar zählt diesen Teil zu dem „Schönsten und Reichsten, was das 19. Jahrhundert auf dem Gebiet des geistlichen Oratoriums aufweisen kann". Das soll nicht bloß von dieser Szene gelten. Je weiter die Musik fortschreitet, desto monumentaler wird sie, mag auch im einzelnen die Erfindung zuweilen nachlassen. Die großartige Steigerung, die der zunehmenden Wärme und Herzlichkeit des Gedichtes gleich verläuft, kann man nicht übersehen. Von der Szene, da der nächtliche Sturmesgraus am Kreuz zerstiebt, bis zu dem Wogen und Rauschen der allmählich in die seligen Himmelschöre sich auflösenden Fluten — welche Einfachheit und welche Gewalt! Die stilistisch interessante Wiederkehr einzelner melodischer Gedanken in der Art von Erinnerungsmotiven, wie besonders der „lokkenden Stimme", die als Versucherin des Helden zuletzt noch einmal im dramatischen Wendepunkt vor dem Bild des Gekreuzigten gleichsam phosphoreszierend im Orchester aufleuchtet, erhöht den Eindruck architektonischer Durchbildung.

„Christophorus" ist dasjenige Oratorium, das den Komponisten populär gemacht hat. Es galt, wie erwähnt, als seine modernste Schöpfung, natürlich in partibus infidelium. Weniger bekannt, aber kaum minder würdig, es zu sein, ist seine Weihnachtskantate für Chor, Soli und Orchester oder Klavier „Der Stern von Bethlehem" op. 164, 1890 komponiert. Damit begibt sich Rheinberger zum letzten Male auf oratorisches Gebiet. Es ist ein Werk von ganz persönlichem Gehalt. Wen einmal ein Bedauern ankommen

sollte, daß dieses Talent für immer der neuromantischen Kunst verloren ging, der mag von dieser unverbrauchten, aufrechten, diatonisch gesunden Musik sich eines andern belehren lassen. Der von Fanny gedichtete Text umfaßt in neun, von starker Naturpoesie durchtränkten Bildern erzählend und betrachtend die Erscheinung des Engels bei den Hirten und die Anbetung vor der Krippe. Man stoße sich nicht an der ungefeilten Sprache — die Dichterin gibt hier ihr Bestes; hat sie doch in keinem Werk — es ist ihr letztes — dem Musiker tiefer ans Herz gegriffen. Auch in der Form ist das Ganze sehr glücklich. Drei Chöre: „Erwartung“ und „Erfüllung“ als Eckpfeiler, und im Mittelpunkt die mächtige Chorszene „Der Stern“: das plötzliche Aufleuchten des wunderbaren Himmelslichts aus dem Sturm der Wüste:

> Zerstreut euch, stürmende Wolken,
> Beruhige dich, wirbelnder Sand,
> Durch die Wüste kommen gezogen
> Die Weisen vom Morgenland.
> Und klarer als Mond und Sonne
> Geleitet ein herrlicher Stern,
> Der Hoffnung selige Wonne,
> Sie zu den Gefilden des Herrn.

Ein ungeheurer Orgelpunkt in den Oberstimmen schildert die Erscheinung mit fast exotischem Glanz. Aus der älteren Literatur ist diesem Stück nur der berühmte Sturmchor in Mendelssohns „Elias“ an die Seite zu stellen. Die beiden anderen Chöre klingen in dem Motiv der Erwartung „Die

Erde schweigt, es leuchten die Sterne“, in dem die Natur als Fühlend-Belebtes, die Ankunft Christi Ahnendes personifiziert wird, auch musikalisch zusammen. Den Schlußchor läßt der Komponist zuletzt in einen jauchzenden Hymnus ausmünden: „Frohlocke, Welt, dem Tod entwunden hast du in Christ das Leben gefunden. Alleluja!“ — ein kurzes, drängendes Fugato, dann ein festlicher Heilsgesang in eigenartigstem Stil; nicht Händel, nicht Mendelssohn, ganz er selbst, in seiner abgeklärten Kraft. Die Ensembles und Sologesänge sind unterschiedlichen Wertes. Die Perle darunter ist wohl Marias Wiegenlied: „Still ist's im heil'gen Raum“, ein Töne gewordener Hans Thoma; ganz genrehaft: die heilige Stille, ein flackerndes Lichtlein, Maria wiegend und träumend in süßen Gedanken, und durch den Spalt des zerborstenen Daches gucken die Englein neugierig auf das von göttlichem Schimmer umflossene Kind — alles zart, unaufdringlich, unsäglich treu, eines der lieblichsten Weihnachtsbilder, die der musikalischen Phantasie gelungen sind.

Rheinberger hat eine beträchtliche Zahl epischer und lyrischer Vokalmusik hinterlassen. Als Komponist von Chorliedern genoß er schon in jungen Jahren großen Ruf, und es gibt wohl kaum einen deutschen Gesangverein, der nicht das eine oder das andere zu seinem eisernen Bestand rechnete. Fanny bucht in ihren Aufschreibungen mit stolzer Genugtuung alle die Programme, Anerkennungsschreiben, Aufträge, Ehrensolde, Ehrendiplome, die ihm aus dem deutschen Sängerwald zugekommen waren.

Wie sehr es ihn immer wieder zur dramatisierenden Musik hinzieht, beweisen auch seine weltlichen Chorballaden. Die bekannteste, „Das Tal des Espingo“ von Paul Heyse, op. 50, für Männerchor und Orchester, verdankt ihre Entstehung einer Aufführung von Richard Wagners „Liebesmahl der Apostel“ im Akademischen Gesangverein am 21. April 1869, wobei auch Rheinberger anwesend war. Fanny erzählt, daß er noch in den letzten Tagen des April die Komposition des Heyseschen Gedichts in Angriff nahm. „Das letzte Männerkonzert fiel wie Frühlingsregen auf sein fruchtbares Erdreich, das so durch Gott bereitet ist, und nun blüht das Tal des Espingo.“[1] Das dem Dichter gewidmete Werk überließ er dem Akademischen Gesangverein, der es am 15. Juli zum ersten Male mit starkem Erfolg aufführte.[2] Die Ballade erzählt, wie maurisches Volk, auf Kampf ausgezogen, vom Pyrenäengebirge aus Schnee und Geklüft plötzlich in ein paradiesisches Tal kommt, beim Anblick der lieblichen Gärten, im Duft des linden Abends, der südlichen Heimat sich erinnernd, alle Wachsamkeit vergißt, — und mitten in seinem seligen Traum von feindlichen Basken niedergemacht wird. Die dramatische Spannung des Gedichts überträgt sich auch auf die Musik, die sie verstärkt. Rheinbergers hervorragende Begabung für die Ballade ist schon am „Christophorus“ klar. Die Musik hält mit schöner, balla-

[1] TB. I. (27. 4. u. 2. 5. 69).
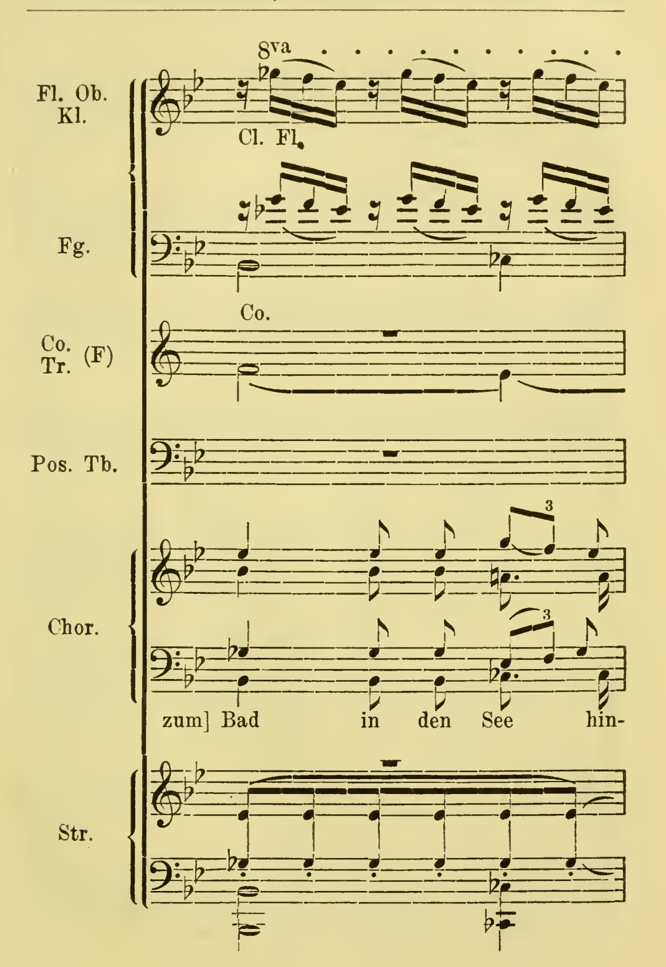
[2] Vgl. G. Leidinger, Geschichte des Akademischen Gesangvereins München. München, 1911. S. 81, 83 f.

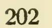
discher Wirkung den Marschrhythmus fest, der das Ganze trägt und belebt; der Übergang von dem prachtvollen Naturbild zur Katastrophe ist ein Meisterstück. Unstreitig gehört die Partitur zu seinen besten Instrumentationen. Das ausgehaltene hohe A der Violine beim Anblick des wundersamen Tals, von dem der Philologe Wölfflin schreibt, es sei „wie wenn man von den Apenninen kommt und die Toskana vor sich sieht“,[1] die plastische Verwendung des Horns bei der Stelle „Da wird den Mauren das Herz bewegt“, die farbenprächtige Schilderung des Landschaftlichen, die „Baskenpfeile“, die Verwirrung des Überfalls, — solche Züge malerischer Schlagfertigkeit verleihen dem Werk einen eigenen Reiz. Den Höhepunkt erreicht die Anschaulichkeit da, wo die Mauren sinnberauscht ihre Waffen abwerfen und zum Bad in den See hinabeilen. Es ist der Gruß an die Heimat, der den Komponisten selbst immer wieder mit elementarer Gewalt ergriff (vgl. das Partiturbeispiel S. 201).[2]

Dem Akademischen Gesangverein ist die von Fanny gedichtete Ballade „Die Rosen von Hildesheim“ für Männerchor und Blechorchester op. 143 gewidmet. Sie handelt vom Kaiser Ludwig, der auf der Jagd nach dem weißen Hirsch sich verirrt und durch ein Wunder gerettet wird. Schmetternder Hörnerschall begleitet seinen fröhlichen Ritt und bildet die metallische Grundfarbe des Gemäldes. Des Kaisers Versinken im Fluß

[1] TB. XVIII. (6. 12. 1897).

[2] Vgl. auch S. 2.


8va
Fl. Ob.
Kl.
Cl. Fl.
Fg.
Co.
Co.
Tr. (F)
Pos. Tb.
Chor.
zum] Bad in den See hin-
Str.

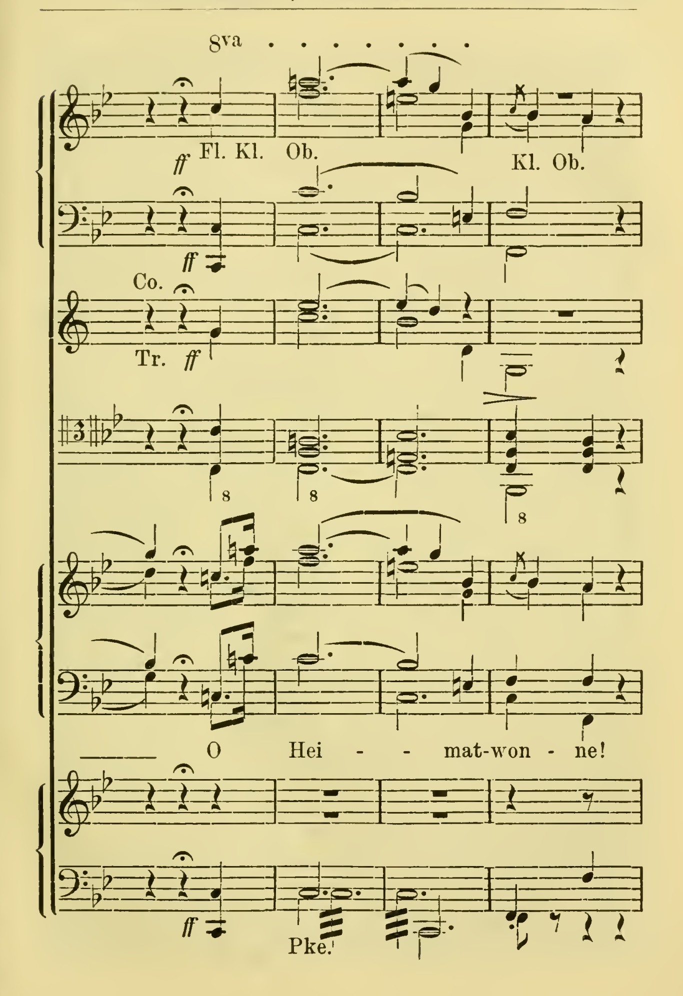


dim.

smorz. *ff*

ab. O Hei - mat - won - ne!

f


8va
ff Fl. Kl. Ob.
Kl. Ob.
ff
Co.
Tr. ff
8
8
8
O Hei - - mat-won - ne!
ff
Pke.

wird durch Schwächer- und Schwächerwerden der Hornrufe geschildert. Als er die Mutter Gottes um ein Zeichen bittet, daß er einen Ausweg aus seiner Not finde, erklingt ein geheimnisvolles Pianissimo der Hörner, das ihm wie eine innere Stimme Rettung verheißt. Ungemein frisch ist auch die Ballade „Wittekind“ von Fr. Halm, für Männerchor und Orchester oder Pianoforte, op. 102. Als Bettler verkleidet kommt der Sachsenherzog, um Kaiser Karl zu ermorden, nach Aachen. Im Augenblick der Tat durch ein göttliches Licht geblendet, stürzt er zu Boden und verrät sich so: den Ruf des Volks: „Er ist's, der Wittekind“ durchzuckt ein drohendes Tremolo. Das ist der Höhepunkt dieser Musik, die, von dem Schwung des Gedichts förmlich hingenommen, in bewegtester Kraft sich entwickelt. Von großem musikalischen Reiz sind auch die drei von Fanny gedichteten Rheinsagen „Montfort“ op. 145, „Toggenburg“ op. 76 und „Klärchen auf Eberstein“ op. 97, für Soli, Chor und Orchester beziehungsweise Klavier; aber die Form ist nicht völlig durchgebildet. In der Ballade „Klärchen“ wechselt die Erzählung zwischen Chor und Solo, einmal übernimmt der Chor sogar Klärchens Rolle. Das Gedicht hat die Liebesgeschichte eines armen Mädchens zum Gegenstand: „Der Vogt auf Eberstein hält herrischen Frohn, läßt spinnen und weben um kärglichen Lohn“, bis ihm eine Burg und ein Bräutlein gewoben. Da er der Vereinigung Klärchens mit dem Weber Ruppert grausame Bedingungen entgegenstellt, ereilt ihn das Verhängnis in Gestalt des Rockenweibchens. Der Romanzen-

zyklus „Toggenburg“ hat mit der Schillerschen Ballade nichts zu tun, sondern behandelt die Tragödie des Grafen Toggenburg, der seine junge Frau aus Eifersucht ermordet und die Untat mit dem eigenen Tod sühnt. Der Hochzeitschor, der das Brautpaar eingeholt hatte, gibt den Entseelten das letzte Geleite. Die Dichtung entstand nach einem längeren Aufenthalt auf Schloß Vaduz, von wo der Blick in das wunderschöne Toggenburgerland schweift. Einen glücklicheren Ausgang nimmt die den letzten Streit der Grafen von Montfort und Greiffenstein schildernde „Montfort“-Sage. Schön Blanka, die den Schmerz erst kennt, als sie liebt, freit den Feind ihres Hauses und erwirkt die väterliche Aussöhnung. Rede und Gegenrede fließen ineinander, auch die Erzählung hält sich nicht streng an ein bestimmtes Organ, so daß es angestrengter Aufmerksamkeit bedarf, um dem Gang der Handlung zu folgen. Anordnung und Durchführung sind oratorisch. Die dritte Szene, Blankas Traum, mit dem merkwürdig pessimistisch-moralisierenden Chor der Waldschwestern und der Gefangenen im Kerker, ist ohne Frage die bedeutendste. Harfe und gestopfte Horntöne verleihen dem Traumchor eine mystische Färbung. Die Besetzung weist außer den üblichen Streicher- und Bläsergruppen je drei Hörner und Posaunen auf. Unter den kleineren Kompositionen dieser Art (op. 17, 21, 25, 71, 86, 106, 173) stehen die wirkungsvollen Männerchöre „Kaiser Maximilian“ (von Rappard, op. 173, 4) und „Rolands Horn“ (von F. A. Muth, op. 86, 2) voran. Es sind echte, volkstümliche Balladen. Andere, wie „Die Was-

serfee“ (von Lingg, op. 21), die Reinickschen Balladen „König Erich“ (op. 71) und „Die tote Braut“ (op. 81), worauf der Komponist sich einiges zugute tat, mögen formell tadellos sein, als poetischen Leistungen aber fehlt ihnen jedes höhere Interesse. Leider sind Mißgriffe in Rheinbergers Lyrik nicht vereinzelt. — Balladen finden sich unter den Chorliedern da und dort immer wieder; oft sind sie nicht näher als solche bezeichnet. Eigentlich verfehlt ist nur die Komposition von Goethes „Fischer“ (op. 2, 2). Sie stammt noch aus der Jugendperiode. Der Inhalt des Gedichtes, für Chor überhaupt ungeeignet, läßt sich in seiner ausgeprägten Gestaltlichkeit in ein so lyrisches Gefäß, wie die einfache Liedform, eben nicht fassen. In späteren Jahren begegnen dem Komponisten solche ästhetische Verstöße nicht wieder. Was er für Chor schreibt, ist wohlerwogen und technisch ausgereift.

In den „Seebildern“ op. 116, in den Liedern „Aus deutschen Gauen“ op. 125 und „Liebesgarten“ op. 80, namentlich in den letzten Liedersammlungen op. 185 und 186 steht manch meisterliches Stück. Man kennt Rheinberger nicht ganz, wenn man nicht auch seinen Humor erprobt hat; Lieder wie „Der lustige Trompeter“ (M. Greif; op. 141, 6), „Der große Wind zu Weissenberg“ (J. Sturm; op. 125, 7), „Jung Nicklas“ und „Diebstahl“ (Reinick; op. 75), „Kantate“ (J. Sturm; op. 125, 2), die fünf heiteren Gesänge „In der Zechstube“ (op. 74), sind wahre Bereicherungen des geselligen Männergesangs. Kraftvolle, aus

froher Geberlaune geborne Musik steckt in den Zyklen „Fahrende Schüler“ op. 100, „Auf der Wanderung“ op. 160, „Aus dem Sängerleben“ op. 85 und „Am Rhein“ op. 90. Rheinbergers Chorlyrik wurzelt in der elementaren Strophenmelodie Zelters und Silchers, im Volkston. Spielt ihm auch seine Vorliebe für einfachste Formen zuweilen einen Streich, so ist doch seine Volkstümlichkeit immer künstlerisch. In der großen Zahl seiner Gesänge finden sich „Liedertafeleien“ äußerst selten. Davor schützt ihn schon seine musterhafte Technik. Im allgemeinen schlägt auch in den gemischten Chören (besonders op. 52, 63, 124, 170) das Volkslied vor: Die schlicht homophonen gehören keinesfalls zu den geringeren.

Dem einstimmigen Lied hat Rheinberger seit seiner Jugend sich gewidmet.[1] Im Druck erschienen etwa hundert Kompositionen, darunter die Duette für Sopran und Bariton op. 103 und das Liederbuch für Kinder op. 152. Sein letztes größeres Werk, der Zyklus „Am Seegestade“, op. 158, stammt aus den Jahren 1888 und 1889. Es enthält acht Lieder von „Franziska von Hoffnaaß“. Nicht lange darauf starb die Dichterin. Mit ihrem Tode ist Rheinbergers Liedproduktion auf einmal zu Ende. Es ist somit klar, welcher Anteil daran seiner Gattin zukommt. Sie war es, die den Komponisten begeisterte. Sein plötzliches Verstummen läßt also verschiedene Deutungen zu. Wer die Lieder seiner Jugendzeit mit

[1] Vgl. S. 61 ff.

den veröffentlichten zusammenhält, wird sich der Überzeugung nicht verschließen können, daß der Komponist auf keinem Gebiet so wenig innere Entwicklung aufzuweisen hat wie hier. Er ist immer der alte, nach zwanzig Jahren noch Lachners Schüler, der zwar Schubert noch mehr liebgewonnen hat, von Schumann aber noch immer sich fernhält. Sein op. 136 hat im großen und ganzen dieselbe Physiognomie wie sein op. 3. Es ist die Lyrik, wie sie um 1860 in München und im südlichen Deutschland als moderne Kunst galt. Eigentlich Neues hatte sie nicht zu sagen; sie gehörte der Geschichte an, noch ehe sie zu Papier gebracht war. An sich nobel, fein, vortrefflich, war sie doch ohne den rechten Atem, unfähig, den Grundton einer neuen Zeit zu treffen. Die Lyrik der Vielzuvielen. Selbst Brahms ist nicht ganz davon freizusprechen, daß er mitunter in seinen Liedern solche Säkularmusik machte, obschon ihn sein literarischer Geschmack, sein angebornes Feingefühl in poetischen Dingen niemals im Stich ließ. Das kann nun von Rheinberger allerdings nicht gesagt werden. Daß er doch dem literarischen Einfluß Fannys zu sehr nachgab! Der innere Drang zur lyrischen Monodie scheint — die Lieder der Jugendzeit und einige spätere ausgenommen — in ihm nicht stark gewesen zu sein. Daher auch der bloß „musikalische“ Eindruck so vieler Kompositionen, denen man anmerkt, daß der dichterische Gedanke nicht in die Seele des Musikers sich eingegraben, fortzeugend, schöpferisch-befruchtend gewirkt hat. Wie in seinen Chorliedern zieht Rheinberger auch in den

Sologesängen die einfache Strophenbildung der freien Durchführung vor. Das kann oft sehr großen Reiz in sich schließen. Rheinbergers Lyrik ist immer primär melodisch, wohlgestalt, sprachlich korrekt. Auch die erweiterte Form der größeren Liedkompositionen besteht oft nur in ausgeschriebener Strophik. Dieses urwüchsige, zähe Festhalten am Volkslied beruht aber doch auf einem Irrtum. Die aus den Fesseln der Strophe sich lösenden lyrischen Monologe und Phantasien von Reichardt, Zelter, Zumsteeg und Schubert, in denen sich bereits ein neues, höheres Sprachmelos entwickelt, waren eine Konsequenz dichterischer Forderungen. Nicht immer vermag die konventionelle Form die Stimmungsgewalt, das flutende Leben der Dichtung zu gestalten; je weiter die lyrische Empfindung ausgreift, desto reichere Mittel sind nötig, um sie durch Melos, Rhythmus, Farbe und Stimmung zum musikalischen Organismus von gleicher Potenz zu wandeln. In vielen Liedern von Goethe, Schiller, Eichendorff, Uhland wäre die schlichte Volksweise nicht nur verfehlter Purismus, sondern geradezu Unnatur. Schubert und die großen Liedersänger nach ihm wußten im rechten Augenblick ihre neuen Mittel kunstgemäß zu erweitern, und ihr Ziel richtete sich auf die Durchgeistigung, um nicht zu sagen Überwindung des Strophenschemas. Für Rheinbergers Anschauung ist es bezeichnend, daß er auch in Liedern großen Stils nicht nur auf die überlieferten Mittel sich beschränkt, sondern geflissentlich einer Einfachheit und Nüchternheit nachstrebt, die in der modernen Liedmusik wie Askese er-

scheinen muß. Kompliziertes, Gegensätzliches sucht er oft mit wenigen Strichen, einem diatonfremden Intervall, Wechsel der Tonalität, rhythmischen Akzenten faßlich zu machen, und in der Tat gelingt es seiner erfahrenen Kunst nicht selten, die beabsichtigte Wirkung zu erreichen. In dem Lied „Vereinsamt", op. 158, 5 ist es der einzige Ton „ais" als übermäßige Quinte der Dominante zu G-Dur, der die schwermütige Stimmung des Gedichts ausdrückt; sonst wäre die Durtonart verfehlt. „Wiederkehrt der Frühling," heißt es in der ersten Strophe, aber „Trauer erfüllt mein Herz, weil ich von dir geschieden bin —"

„Vereinsamt geh' ich durch den Wald,
Drin alles duftet und blüht.
Wie schwand mein junges Glück so bald —
Wie beklommen ist mein Gemüt!"

Diesen zweiten Gedanken führt eine schlichte Figur ein, ein plötzliches E-Dur, das den Gegensatz zwischen der sonnigen Welt und der inneren Bedrängnis in lapidarer Kürze festhält. Zuweilen aber überschätzt der Komponist diese Suggestionskraft der Modulation. Wo es auf die eigentümliche Grundstimmung, auf den Duft des Gedichtes ankommt, wird er gern frugal, um so mehr, als sein Klaviersatz von dem Klangzauber der Schumannschen Lyrik fast unberührt ist. Er steht in der Hauptsache noch auf dem Standpunkt der Schubertnachzügler, obschon er ihren stereotypen, handwerksmäßigen Akkordbrechungen und Triolen-Stakkatos glücklich ausweicht. Aber in

den Liedern großen Stils, deren Rheinberger allerdings nicht viele geschrieben hat, empfindet man die geringe Wandlungs- und Spannfähigkeit des instrumentalen Mediums als Mangel, namentlich in den Gesängen, in denen Schubertsche Art und Gedanken fortgesponnen werden, wie in der lyrischen Phantasie „Winterbild“ op. 158, 6, in den Liedern „Am Traunsee“ (Scheffel) op. 22, 1, „Grauen“, „Am Strand“, „Die einsame Mühle“ op. 136, „Ach Wandern“ (O. Horn) op. 3. Selbständiger und biegsamer ist die instrumentale Sprache in den durchkomponierten Gesängen „Biterolf im Lager von Accon“ (Scheffel) und „Der Winterwind entflieht“ (Burns), op. 41, und in der Ballade „Schön Rothtraut“ (Mörike), op. 22, 3. Zu Rheinbergers bedeutendsten Liedern zählen die schönen altitalienischen Gesänge, op. 129, vor allen das Sonetto „Pace non trovo“ von Petrarca, eine Schöpfung, mit der er sich Brahms an die Seite stellt. Freilich kann man sich viele Lieder auch ganz anders denken. J. Hammers gewaltiger Nachtgesang „Im Sturm“, op. 41, 7, ein Gedicht, das ein architektonisches Crescendo verlangt, wird in die zweiteilige Strophe gezwängt! In Fannys „Gestorben“, op. 158, 4, und „Verloren“, op. 136, 10, Lenaus „Sommerfäden“, op. 4, 4, in den Duetten op. 103 „Am Kamin“, „Abschied“ ist es entweder der Volkston oder das strikte Schema der Form, was die Wirkung beeinträchtigt oder überhaupt dem Sinn des Gedichts widerspricht. Den stärksten Einwand müßte man aber, wenn man diesem Mißverhältnis auf den Grund gehen wollte, immer wieder gegen einzelne Texte erheben. Die miß-

lungenen Kompositionen sind ausnahmslos solche, die auch textlich versagen. Das spricht freilich eher für den Musiker als gegen ihn.

Lachner hat unter seinen Vokalsachen eine größere Zahl von Gesängen mit Begleitung obligater Instrumente zum Klavier. Sie stammen aus früherer Zeit und waren damals sehr beliebt. Auch Haydn, Beethoven, Schubert, Spohr, Meyerbeer, Marschner komponierten Lieder mit erweiterter Instrumentalbegleitung, die man, abgesehen von vereinzelten direkten Versuchen, als Vorläufer des Orchesterlieds bezeichnen kann. In den vierziger Jahren begann sich aber das Interesse für diese Gattung allmählich zu verlieren. Die beiden Lieder mit Klavier und Violoncello, die sich unter Rheinbergers Jugendwerken erhalten haben,[1] kommen sonach auf Rechnung des Lehrers. Den Weg zum Orchesterlied haben sie dem Jünger aber nicht gewiesen. Das Solo mit Harfenbegleitung „Im Schloßpark“ (1885) kann nicht dazugerechnet werden. Nur einmal hat Rheinberger sich auf dieses Gebiet gewagt, in seinem op. 129: Das Petrarca-Sonett nämlich existiert, allerdings nur handschriftlich, auch mit Orchesterbegleitung; und es ist tatsächlich dasjenige „Lied“, das eine orchestrale Behandlung auch verträgt. — Aus der letzten Zeit stammt das türkische Liederspiel „Vom goldenen Horn“ (aus dem Neutürkischen des Assim Agha Gül-ha-nendé von Bernhardine Schulze-Schmidt) für Solostimmen, gemischten

[1] VW. VI. 4 und 20.

Chor und Pianoforte, op. 182: kleine, charakteristische Bilder aus der eigenartigen Welt des Osmanen. Die Musik hält in schöner Form den zärtlichen Grundton der Dichtung fest, verschmäht aber eine ihrem exotischen Reiz entsprechende realistische Farbengebung, wie sie beispielsweise Bantock, Shapleigh, Göhler, Capellen und andere in ihren orientalischen Gesängen mit Glück versuchten.



VI.

Ende

In Fannys Liedern fällt zuweilen eine gewisse Exaltation der Gefühle auf, ein grüblerischer Trübsinn, der sich in dunklen Ahnungen erschöpft.[1] Immer wieder ist von Trennung die Rede. Man stünde vor einem Rätsel, wüßte man nicht, daß die Dichterin in den letzten Jahren ihres Lebens von schweren, bis zu Wahnvorstellungen gesteigerten Gemütserschütterungen heimgesucht wurde. Gewiß aber haben auch die beständigen Sorgen um das durch Krankheit bedrohte Leben ihres Gatten dazu beigetragen. Es scheint, daß Rheinberger unter seiner, durch geistige Überarbeitung hervorgerufenen Reizbarkeit, über die er Freunden gegenüber schon 1859 klagte,[2] fortdauernd zu leiden hatte. Fanny berichtet von Zuständen völliger Benommenheit, furchtbaren Kopfschmerzen und nervösen Störungen. Auch die katarrhalischen Erscheinungen der Jugendjahre wiederholten sich oft. Was ihn aber am meisten beängstigen mußte, waren entzündliche Prozesse am Hals und an der rechten Hand, die schon anfangs der siebziger

---

[1] Besonders in den Gedichten „Am Kamin“ (op. 103, 2), „Abschied“ (op. 103, 3), „Verloren“ (op. 136, 10), „Grauen“, „Klage“, „Entschlafen“ (op. 136, 5, 6, 14).

[2] Hinger, S. 179.

Jahre Operationen notwendig machten. Besonderen Dank schuldete er dem berühmten Chirurgen Nußbaum, der in den Jahren 1870, 1871 und 1884 wiederholt rettend eingriff.[1] Sein Gutachten bezeichnete die Krankheit als Knochenfontanelle. Sie begann mit Schwellung der Hand, dann bildeten sich, besonders zwischen Mittel- und Zeigefinger, Geschwüre, die lange eiterten. Gerade 1871 war der Künstler in den langersehnten Besitz eines wundervollen Blüthner-Flügels gekommen, als ihn das Unglück mit ganzer Wucht sozusagen aus dem Hinterhalt überfiel. Mit dem Klavierspielen war es also vorbei. Durch die Narbenbildung war der Zeigefinger steif geworden, die Hand überhaupt geschwächt und zum Schreiben fast untauglich; die zitterigen Schriftzüge seiner Skizzenbücher sind gewissermaßen auch Urkunden seines Martyriums. Der Künstler trug es indessen starkmütig, ja oft mit sieghaftem Humor. Fanny erzählt, wie er einmal mitten in den größten Ängsten, unter bohrenden Schmerzen sich an den Schreibtisch setzte, um in seiner sicheren, innerlichen Art zu schaffen und über der Arbeit die Not zu vergessen, und wie er getröstet, befreit die Feder wieder aus der Hand legte. Solche Zustände stärkster physischer Anspannung mußten wohl auch auf seine Gemütsanlage, auf seine künstlerische Gesinnung nicht ohne Einfluß bleiben. Menschen, die viel dulden, sind reifer und ernster als die andern. Und ihr Wesen ruht auf

[1] TB. II. (März 1870); X. (Brief Bülows, 11. 6. 84). P. S. 316 (Brief an David, 1871). — Das Quartett op. 38 ist dem Arzt gewidmet.

dunklem Grunde. Es scheint zwischen Rheinbergers Selbstüberwindung und seiner vollendeten Kontrapunktik ein innerer Zusammenhang zu bestehen. Dem Meister wurde der Kontrapunkt ein wunderbares Mittel, sich über den Zwang des Körperlichen zu erheben: ein Symbol seines Lebens.

Seine treue Gefährtin war nicht müde, die Geister der Trübsal zu bannen. Neuen Lebensmut schöpfte das Paar alljährlich aus seinen Ferienreisen nach Vaduz und nach dem oberbayerischen Wildbad Kreuth, das ihm vor allen lieb geworden war. Dort entstand manches neue Werk; manches Freundschaftsbündnis wurde erneuert: Brahms, Heinrich Hofmann, Gouvy, Holstein, Ambros, Levi, Liszt und viele andere machten in Kreuth Rheinbergers Bekanntschaft. Das war eine für Fanny stolze und freudig erregende Zeit.

Auch die mit den Jahren sich häufenden Ehrungen, die Ernennungen, Mitgliedschaften, Ehrengeschenke, der für die zweichörige Leo-Messe verliehene Orden vom heiligen Gregor, die Erwählung zum Mitglied der Berliner Akademie (1884),[1] die bayerischen und österreichischen Orden bildeten wenigstens für die Gattin festliche Ereignisse, die ihr frohe Stunden ins Haus brachten. Es bedarf wohl kaum der Versicherung, daß der Künstler selbst nach äußeren Ehren nicht geizte. Fanny, ihrerseits dafür nicht ganz unempfänglich, kann einmal die Bemerkung nicht

[1] TB. IX. (3. 2. 84). Daraus geht hervor, daß Heinrich Hofmann R. vorgeschlagen hatte.

unterdrücken, daß er bei solchen Gelegenheiten „so urkomisch gleichgültig sei“. Wohl nahm Rheinberger die hohen Auszeichnungen, die ihm in den letzten Jahren vom bayerischen Staat zuteil wurden (den mit dem persönlichen Adel verbundenen Verdienstorden der Bayerischen Krone und den Titel eines Königlichen Geheimen Rats), mit gebührendem Dank entgegen. Und die zu seinem sechzigsten Geburtstag (1899) erfolgte Verleihung des philosophischen Ehrendoktors der Münchener Universität war ihm, wie erzählt wird, eine freudige Überraschung. Er widmete dafür der Fakultät ja eine seiner kunstreichsten Schöpfungen, die „Akademische Ouvertüre“ op. 195.[1] Aber — ein Bedürfnis nach äußerem Glanz empfand er nicht. Wäre er ausgeblieben, er würde ihn kaum vermißt haben. Frauen haben für Huldigungen freilich einen zarten Sinn. Leider — muß man sagen — war es der Gattin nicht mehr vergönnt, die Rangerhöhung, worauf sie wohl sehr stolz gewesen wäre, mit dem Gefeierten zu teilen. Das Nervenleiden hatte ihre Lebenskraft geschwächt. Die trüben Wintermonate waren ihr immer schwerer auf die Seele gefallen und hatten ihre Melancholie schließlich bis zu einem Grade gesteigert, der die Überweisung der Unglücklichen in eine

[1] Das handschriftliche Exemplar der Münchener Universitäts-Bibliothek (Ms. 924. 4°) enthält allerdings den merkwürdigen Zusatz des damaligen Dekans (Prof. Hermann Grauert), daß „der Komponist nicht daran dächte, das Werk aufzuführen“, womit natürlich nicht gesagt ist, daß er von der Aufführung überhaupt nichts wissen wollte.

Heilanstalt nötig machte. Scheinbar genesen kehrte Fanny nach einigen Monaten wieder in ihr Heim zurück. Da starb sie am Morgen des 31. Dezember 1892, bis zum letzten Atemzug noch von dem Wunsch beseelt — wie es am Schluß ihrer unvollendeten Skizze heißt —, „das liebe, reine Bild der Jugend Rheinbergers der Vergessenheit zu entreißen". Welche Liebe! Bedarf es eines Wortes für den Schmerz des Gatten? Doch seine Kunst tröstete ihn. Der „Trauermarsch" in den Studien op. 183, die Klavierstücke „Tröstung", „Klage", „Trauer" in op. 180, der Chor „Cita mors ruit" op. 185 und andere Schöpfungen aus dieser Zeit gewähren einen Blick in sein Inneres. Hoffnung ist der geheimnisvolle Klang, der aus dieser Trauermusik uns anweht, ist die Kraft, die ihn aufrecht erhält.

Eine Nichte, Olga Rheinberger aus Vaduz, nahm sich seines Haushalts an. Er bedurfte mehr denn je einer sorgenden Hand. Gegen Ende der neunziger Jahre verschlimmerte sich sein Leiden. Nur ungern entschloß er sich, auf sein Lehramt, das ihm aller Mühsal zum Trotz eine liebe Bürde geworden war, zu verzichten. Den Ausschlag gaben zuletzt wohl die von Hinger[1] angedeuteten „unerquicklichen Verhältnisse" an der Akademie der Tonkunst. Im August 1901 war der langjährige Direktor, Generalintendant von Perfall, in den Ruhestand getreten und durch Hofkapellmeister Bernhard Stavenhagen, dessen Eignung Rheinberger nicht befürworten konnte, ersetzt wor-

[1] A. a. O. S. 184.

den. Dies veranlaßte ihn, am 16. Oktober seine Stellen als Inspektor und Professor an diesem Institut niederzulegen. Aber, wie krank er war, hat damals wohl niemand geahnt. Er war äußerlich immer derselbe, der Ernste, Gleichmütige, den schließlich nur die unerbittlichste Notwendigkeit niederzwang. Immer wieder siegte der starke Geist in diesem verfallenen Leib. Indes, seine Lebensfrist war nur mehr kurz bemessen. Wenige Wochen nach seinem Rücktritt, am 25. November, schloß er seine Augen für immer. Seine letzten musikalischen Gedanken gehörten der, später als op. 197 von anderer Hand ergänzten, aber ohne Namen veröffentlichten Missa omnium sanctorum, die nach Ausweis der Skizzenbücher das Datum „Allerseelen 1901“ trägt.[1] Die Komposition bricht mitten im Credo ab, bringt aber noch die Anfangstakte des Sanctus: Kyrie und Credo sind wie mit Tränen geschrieben. . . . Rheinberger gedachte immer in seiner schönen Heimat die letzte Ruhe zu finden.[2] Beim Tod seiner Gattin aber erwarb er, wie sie es gewünscht hatte, eine Gruft unter den Arkaden des südlichen Friedhofs in München. Diese Stätte schmückt heute ein kunstvoller Stein von der Hand Egon Rheinbergers, der die edlen, ernst-gütigen Züge seines Oheims in künstlerischer Auffassung verewigte.

In seinem letzten Willen verfügte der Meister die Überweisung seines musikalischen Nachlasses an die Hof- und Staatsbibliothek, sowie die

[1] Das Gloria ist datiert vom 29. Oktober.
[2] P. S. 389.

Verteilung beträchtlicher Legate, unter anderm 100 000 Mark für die Armen der Stadt München, 30 000 Mark für Vaduz, 31 000 Mark für die Akademie der Tonkunst in München. An diesen Stiftungen, die im ganzen die Höhe von 250 000 Mark erreichen, ist auch die Gattin mitbeteiligt. Mildtätigkeit war eine ihrer im stillen geübten Tugenden. Im Tagebuch freilich steht nichts davon. Aber die Dankbriefe des Nachlasses, besonders die rührenden Äußerungen des alten Pöhli und seiner Witwe, die beide bis an ihr Ende ihre Fürsorge genossen, reden eine deutliche Sprache.

* * *

In bedeutenden Menschen die Vorzüge des Geistes und des Herzens beieinander zu finden, hat immer etwas Erhebendes. Wie ein zartes Geheimnis bewahren wir in unserer Brust den Glauben, daß echtes Künstlertum auch mit sittlicher Kraft gepaart sein müsse. Wir wollen unsere Helden nicht nur bewundern. Nichts doch schmerzt uns tiefer als Enttäuschung, wo wir liebten. Leider — daß es daran in der modernen Kunst nicht gemangelt hat. Es ist kein gutes Zeichen für unsere Zeit, ihr immer wieder die Alten als sittliche Vorbilder entgegenstellen und vom Adel des Künstlerstandes predigen zu müssen. Gewiß soll man den Fortschritt nicht verkennen, — was er uns jüngst versprach, mag der furchtbare Kriegssturm, der heute über die Erde hinbraust, getrost hinwegfegen. Vielleicht ist die Stunde der Gewissenserforschung schon gekommen, der Erkenntnis, daß die Verirrungen eines ausschweifenden Artisten-

tums wohl auch in der Disharmonie zwischen Geist und Herz gründeten, in der seelischen Verfinsterung, in der großen Lüge, an der die heutige Welt krankt.

Die griechischen Philosophen lehrten, daß alles Pathos im Ethos wurzeln und darin auch wieder sein Ziel haben müsse, daß die Kunst emporführe aus den Niederungen der Leidenschaften, läutere, beglücke, ausklinge in Ruhe und Schönheit. Diese innere Harmonie war ihnen Abbild des Ewigen, und sie forderten sie auch vom Künstler selbst. Das Ewige im Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens, sich selbst als Gefäß dieses Ewigen zu wissen, ist allen wahrhaften Schöpfernaturen eigentümlich; in ihrem Menschentum liegt das Geheimnis ihrer Kraft und ihrer Größe. Wie wäre Michelangelo zu denken ohne seine tiefinnerliche Frömmigkeit, Mozart ohne seine Herzenseinfalt!

Auch unser Meister gehört noch zu denen, die man in sein Herz schließen, lieben darf, ohne Enttäuschungen befürchten zu müssen. In seinen Werken spiegelt sich die reine Gesinnung, die Bescheidenheit und Züchtigkeit eines gefesteten Charakters. Man hat oft den Eindruck, als ob er, wie Haydn, bete, ehe er ans Schaffen geht. Er ist eine glaubensbedürftige und glaubensstarke Natur, und aus seinem Gottvertrauen schöpft er wunderbare Kräfte. So ist sein Leben, das gegen die Triumphzüge der Pultvirtuosen und musikalischen Grandseigneurs fast ärmlich, in seiner Stille an die reichsstädtischen Organistenexistenzen des 17. Jahrhunderts erinnern könnte, doch innerlich

desto reicher. Dabei ist alles so schlicht, kernhaft, kraftbewußt. Was er denkt, spricht, schreibt, — seine Gutachten, seine Briefe, seine Verschen, die er zur Ferienzeit in den Fremdenbüchern verbricht,[1] sein Umgang mit den Schülern, mit den Fachgenossen, sein öffentliches Erscheinen — alles trägt das Gepräge jener geruhigen Erfülltheit, die das Zeichen seelischer Gesundheit ist. Das Häßliche, das im Leben nun einmal auch die Besten anfällt, hinterläßt in ihm keine Spuren. Die kollegialen Bosheiten, die Theaterintrigen, die keinem Opernkomponisten erspart bleiben, trägt er gefaßt.[2] Die Zeitungsangriffe von der Gegenseite lassen ihn kühl, und wenn Fanny nicht die Blätter sammelte, er würde sie kaum gelesen haben. Und wie zart er die Angelegenheiten seiner Bekannten und Freunde behandelt, dafür geben die Tagebücher Beweise genug. Das Wohl und Wehe seiner Schüler liegt ihm wie sein eigenes am Herzen. Einmal sollten mehrere seiner Kontrapunktiker, die sich einer von Wüllner beleidigten Sängerin ritterlich angenommen hatten, wegen ihres disziplinarwidrigen Verhaltens gemaßregelt werden. Sogleich bietet er seinen ganzen Einfluß auf, um die Delinquenten vor Entlassung zu schützen.[3] Sein Künstlerbewußtsein kennt keine Zugeständnisse. Auf der Reise nach Prag, wo er seine Wallenstein-Symphonie dirigieren soll, wird er von einem fürstlichen Schloßherrn als reisender Virtuose empfangen; er gibt aber zu verstehen, daß er als Rheinberger komme oder überhaupt

[1] Hinger, S. 182. — [2] TB. I. 1869 (Mai, Juni). — [3] TB. II. (16. 6. 72).

nicht. Im Jahre 1875 wünscht Johann André in Offenbach, dem er die F-Moll-Symphonie angeboten hatte, an Stelle des „nicht auf der Höhe der vorhergehenden Sätze stehenden“ Menuetts und des Finales zwei „würdigere“ Stücke. Rheinberger bricht daraufhin kurz die Unterhandlungen ab. Einige Tage später schickt André das Honorar und behält die Symphonie, wie sie ist. Einem Bürgermeister, der für seine Stadt einen Musikdirektor wünscht und dabei exorbitante, den Stand demütigende Anforderungen stellt, empfiehlt er, sich lieber an einen Zirkusdirektor zu wenden.

Überhaupt verfügt er über eine gute Dosis Mutterwitz. Der Humor ist ja immer der beste Lehrer. Den schon bekannten Äußerungen sei noch der im Anhang abgedruckte Brief an einen Wiener Freund (den Kaufmann Johnie Maier) beigefügt, worin er in Form eines dramatischen Monologs die philisterhafte Gleichgültigkeit der Wiener verulkt.[1] Noch einen anderen Scherz überliefern die Tagebücher. Im August des Jahres 1869 arbeitete der Komponist an einem Chor für die Enthüllung des Goethe-Denkmals in München. „Ich sah,“ erzählt Fanny, „Kurt über die Schulter, als er den Chor in Partitur ausschrieb. Im Gedicht heißt es, ‚das Bild, das ihm ein König weiht‘. Und dabei war das K ö n i g unterstrichen. Kurt aber legte den Schwerpunkt auf ‚ihm‘. Ich machte ihn darauf aufmerksam. Er lächelte und sagte, die Feier gälte Goethe, er wolle übrigens ein kleines *‚sf.‘* auf den

[1] Anhang S. 256.

König setzen, um dem ‚Hofdichter' keinen zu argen Schrecken zu machen."[1]

Ein merkwürdiger Zug in Rheinbergers Künstlerpersönlichkeit ist seine Mozartverehrung. Sie wurzelt, wie erinnerlich, in den ersten musikalischen Eindrücken seiner frühesten Jugendzeit und wird durch seine Angehörigen, später durch die Gattin, die in ihm einen neuen Wolfgang Amadeus bewundert, geflissentlich gefördert.[2] Auch die Zeitläufte mögen das ihrige dazu beigetragen haben. Mozart ist ihm, wie den Neuklassikern überhaupt, der Inbegriff höchsten Musikertums, der Angelpunkt seines ästhetischen Glaubensbekenntnisses, das Ideal. So übernimmt er gewisse Mozartismen in Form und Ausdruck — und bis in sein letztes Werk spinnen sie sich in leisen Anklängen fort —, er gewinnt aus Mozarts Werken auch die Grundsätze seiner positiven Kritik. Er scheint schon als Knabe seinen höchsten Stolz darin gefunden zu haben, seinem genialen

---

[1] TB. I. (2. 8. 69). Der „Hofdichter" war Dr. Friedrich Beck. Die Hymne wurde bei der Enthüllung des Denkmals am 28. August 1869 gesungen. (Beilage zur Allgem. Zeitung. 1869. Nr. 243. 31. August.) Später, TB. II. (28. 1. 71) klagt Fanny, daß Rh. für seine Bereitwilligkeit (mit der er zu verschiedenen Gelegenheiten Hymnen komponiert habe) bis jetzt wenig Dank geerntet habe. Eine von Magistrat und Klerus bestellte Hymne zur Enthüllung der Mariensäule sei „ihm mit Grobheit belohnt" worden.

[2] Zur Aufführung der „Sieben Raben" kaufte ihm Fanny eine goldene Uhrkette mit Medaillon, worauf das Wort „Love" stand, „um ihn an Mozarts Salzburger Ring zu erinnern". Auch der Prager Reise gab sie eine symbolische Deutung.

Vorbild auch praktisch nachzuleben, seine wunderbaren Proben musikalischen Gehörs und Gedächtnisses, seine virtuose Technik, vor allem die schlagfertige Art seines Schaffens sich zum Muster zu nehmen. Es gibt wohl zwei Typen des schöpferischen Genies; man könnte sie den dionysischen und den apollinischen nennen. Das Schaffen des einen ist ein gigantisches Ringen und Suchen, ein Sichverzehren in der Not des Unerhörten, — dem andern fällt's wie reife Frucht in den Schoß, und die Zweifel und Hemmungen des Aufstiegs scheint ein gütiges Geschick ihm zu erlassen. Solche apollinische Naturen pflegen erstaunlich leicht und rasch, wie im Überfluß zu schaffen. Aber man täusche sich nicht: auch die allerglücklichsten können dies nicht ohne Gefahr. Keiner hat es in seiner Macht, sich immerfort auf der gleichen Höhe zu erhalten. Und nur zu oft gereicht die Gabe der Leichtigkeit dem Beglückten zum Verhängnis. Sicher bedeutet sie auch für Rheinberger eine Gefahr. Indes die große Zahl seiner Werke ist der Ertrag eines schier unbegreiflichen Fleißes. Mag es auch anfangs scheinen, als ob sein Schaffen mehr in die Breite gehe, später konzentriert er sich, und die mit dem Jahre 1876 beginnenden Skizzenbücher bezeugen seine Sorgfalt. Freilich hat er bisweilen, als echter Apolliniker, den Ehrgeiz, seine Leistungsfähigkeit zu zeigen, ja allenthalben bis zum Prestissimo zu steigern. Man kann aber wohl sagen, daß „rasch" und „gründlich" bei ihm ein und dasselbe sind: er schöpft allezeit aus dem Vollen. Äußerst selten, wie im Streichquartett op. 82, muß er sich zu dem gewohnten Tempo

zwingen. Fanny, der das Phänomen Bewunderung einflößt, versäumt nicht, seine leicht entzündliche Phantasie an Beispielen zu illustrieren.[1] Sie macht sich manchmal sogar den Spaß, die Entstehung einzelner Kompositionen mit der Uhr in der Hand zu verfolgen. Die Messe op. 117 ist in $5^1/_2$ Stunden komponiert, das Pater noster op. 107, 1 am 12. XI. 1877 von $^1/_2$5—6 Uhr, das Salve Regina op. 118 am 28. IV. 1880 von $^1/_2$9 bis $^1/_2$11 Uhr abends, das Lied „Einst träumt' ich im Wald" op. 57, 1 am 17. VI. 1871 nachmittags 4—5 Uhr; zum Kyrie der einstimmigen Messe op. 62, das siebenundvierzig Takte umfaßt, heißt es: „um $^3/_4$8 Uhr setzte Kurt die Feder an — um 8 Uhr sang ich es schon mit der kleinen Orgel."[2] Am Ostersonntag des Jahres 1885 kommt von Forberg in Leipzig das Ersuchen um neue Orgelsachen. Flugs setzt sich Rheinberger an den Schreibtisch und bringt die Skizzen zu Papier. Den ersten Akt der Oper „Türmers Töchterlein" schreibt er in 17 Tagen, die einhundertundfünfundneunzig Partiturseiten der „Unheilbringenden Krone" in 24 Tagen. Noch zu dem Andante für Flöte und Klavier (Mus. Ms. 4686a) fügt er mit zitteriger Hand „13. 5. 98. 7 Minuten". Aber nicht immer ist er auch wirklich vom Genius gesegnet. Doch wäre es sicher eine Übertreibung, mit Friedrich Niecks zu sagen, „er würde, wenn er seinen furor scribendi bezähmt hätte, der Welt

[1] Oft regen ihn Werke, die er im Konzert hört, unmittelbar zum Schaffen an. Siehe das „Tal des Espingo" (S. 199).

[2] Z. B. TB. II. (19. 6. 71); vgl. S. 108 und 96.

mehr gegeben haben, indem er ihr weniger gab".[1] Die Art des Schaffens hat gerade bei einem so geistesgegenwärtigen Arbeiter, wie Rheinberger, auf das Ergebnis keinen oder nur geringen Einfluß.

Künstler, die früh zur Reife kommen, sind selten der höchsten Entfaltung fähig. Diese setzt vielmehr ein langsames Wachstum voraus. Rheinbergers Entwicklung durchläuft mehrere Stadien rasch und ohne Sprung. Anfangs will es scheinen, als habe sie mit der komischen Oper ihren Höhepunkt erreicht. Dann setzt mit den späteren Messen und den beiden großen Oratorien ein bemerkenswerter Nachschub ein. Inzwischen aber hat sich der Komponist abermals ein neues Feld erschlossen, das ihm nun reiche Ernte trägt, die Orgelmusik. Sie bezeichnet seinen höchsten Aufschwung, indem sie die ganze Eigenart seines künstlerischen Wesens, seine Ergiebigkeit und Bodenständigkeit erst so recht enthüllt. Die pessimistische Einschätzung der Frühreife trifft also auf Rheinberger nicht zu. Seine kunstgeschichtliche Stellung rückt ihn vielmehr in die unmittelbare Nähe der stärksten Talente des vergangenen Jahrhunderts. Als Süddeutscher vertritt er, seine musikalische Landsmannschaft weit überflügelnd, die formenfreudige, kraftgerüstete und vielgestaltige Schönheit der im Geist der Wiener Klassiker schaffenden Kunst. Doch sind ihm Mendelssohn und Schumann weit weniger verwandt als Beethoven und Schubert, die ihm zuerst durch Lachner

[1] Im Mountly Musical Record, 1873, wo dem Meister eine im übrigen freundliche Beurteilung zuteil wird.

vermittelt wurden, nicht zu gedenken seines Vorbilds Mozart. Gewiß hinterläßt auch die Romantik in ihm ihre Eindrücke. Die Zeit Schumanns wirkt auch auf ihn als eine Zeit der inneren Sammlung, die als Beethovensches Vermächtnis bereits die Keime der Erneuerung in sich trägt. Ein leises Aufbegehren ist in allen den Musikern der sechziger und siebziger Jahre, ein Aufhorchen, ein Insichgehen, und es bedarf bei manchem, wie Jensen, Plüddemann, Draeseke, nur des Anstoßes, um sie sofort der „Zukunftsmusik" zu gewinnen. Aber in der Romantik des „jungen Deutschland" von Anno Vierzig erhebt sich nicht nur eine Zeit, es geht auch eine unter. In dem Morgen liegen noch die Schatten der Dämmerung. Diese Zeit setzt, bei aller Jugendfrische, doch schon Spuren des Niedergangs, der Überreife an, und aus einzelnen Werken spricht mitunter jene Unwirklichkeit, jene spießbürgerliche Formelhaftigkeit, gegen die auf allen Gebieten schließlich die strafferen Geister eben sich auflehnen. Zwischen den liebenswürdigen, aber im Äußern unansehnlichen, ja oft verzeichneten Bildchen Poccis oder Ludwig Richters und den kurzatmigen Klavierstückchen, den Papillons und Kinderszenen Schumanns und der traulichen Lyrik Mendelssohns besteht ohne Frage ein innerer Zusammenhang. Welch ein Gegensatz zwischen dieser erbeingesessenen, selbstzufriedenen, abgeschlossenen Häuslichkeit und dem gigantischen Ausdehnungsdrang der Neuromantiker! Begreiflich, daß Rheinberger von diesem Philisterium auch sein Teil abbekommen hat; es fällt ihm anfangs schwer, aus der Enge

herauszustreben. Vieles, was die Jahre entwerteten, hat für ihn noch unverminderte Geltung. Es ist ein absichtliches Untertauchen, ein Sichbescheiden. Dann aber findet er den Weg zu seiner Ursprünglichkeit. Wenn es erlaubt ist, mit einem Blick auf Mozart von Dur-Temperamenten in der Musik zu reden, so darf man Rheinberger als Typus dieser Art bezeichnen. Das Helltönige, Innig-Bewegte, Beschauliche sind die Grundelemente seiner Kunst. Ihr Schwerpunkt liegt in dem eigentümlichen, singend-geschwellten Lyrismus, dem er zuweilen selbst die Schärfe des Ausdrucks opfert. Man denkt unwillkürlich an die Maler des Cinquecento, die in ihrem reinen Schönheitsgefühl das Spröde schmeidigten, dem Ernsten einen Schimmer von Anmut beigaben, so wie Raffael in seiner „Disputa“ zu allem Tiefsinn noch einen lichten Blick in die Frühlingslandschaft hinsetzte. Auch im Affekt, in den Zuständen höchster Ergriffenheit bewahrt Rheinberger eine innere Heiterkeit, die wie warme Glut überall hervorleuchtet. Muß er uns nicht immer wieder an die großen Österreicher erinnern? Vielleicht wird man dereinst seinen Rang danach bestimmen, daß er mit der Wucht seines Meistertums die frohmütige Unbefangenheit der klassischen Kirchenmusik in einer Zeit verficht, die sich in ihrem Unverstand für immer davon lossagen will. Gerade die Erkenntnis, daß in der für Haydn und Mozart so charakteristischen Gottesverehrung ein volkstümliches Element sich ausspricht, vermag uns Rheinberger wie kaum ein anderer zu vermitteln. So fällt ihm heute in gewissem Sinn eine

Aufgabe zu, wie sie die Cellini, Bologna, Tintoretto für die Kunst der Renaissance erfüllten. Aus seiner Art erschließt sich der volle Sinn der großen Zeit, für die er zeugt.

* * *

In einem Brief an Robert Franz klagt Rheinberger einmal, daß „er in München durch wohlwollendes Entgegenkommen nicht verwöhnt werde“.[1] Sonst zu stolz, um von sich zu reden, öffnet er sich hier einem Leidensgefährten, der anderswo auch von sich sagen muß, daß ihm der große Haufe in seiner grollenden Abneigung das Übergewicht seiner ungeheuren Majorität habe fühlen lassen.[2] Es hat damit seine Richtigkeit. Zwar mangelt es unserm Meister bekanntlich nicht an den üblichen Ehrenbezeigungen. Aber gerade in den Jahren seines reifsten Schaffens bleibt ihm der durchgreifende Erfolg versagt. Er tritt trotz des Beifalls, den seine Wallenstein-Symphonie und seine Espingo-Ballade gefunden hatten, mehr und mehr aus der Öffentlichkeit zurück. Höchstens kommt er da und dort einmal als Kirchenkomponist und bei den Prüfungskonzerten seiner Schule zu Wort. In den neunziger Jahren ist es nur noch die „Christophorus“-Legende, die seinen Namen wieder auffrischt. Als aber kurze Zeit vor seinem Tod dieses Werk von der Akademie der Tonkunst in München wieder aufgeführt wird, findet sich ein Teil der Presse bemüßigt, darüber herzufallen. Das kann eigentlich nicht überraschen.

[1] TB. IX. (1884).
[2] TB. IX. (22. 1. 84).

Hatten sich doch die musikalischen Verhältnisse Münchens gegen Ende des Jahrhunderts besonders durch den Porgesschen Chorverein und durch die Wagner-Festspiele derart zugunsten der neuen Kunst verschoben, daß die Stadt jetzt ein Mittelpunkt fortschrittlicher Kunstströmungen wurde. Damals auch bildeten sich bereits die Anfänge der Jungmünchener Schule. Dic Schwenkung der öffentlichen Meinung war also vorauszusehen. Wir begreifen aber, daß den alternden Meister, so gleichmütig er sonst die Mißgunst der Zeiten trug, die Zurücksetzung doch schmerzte. Dieses Ende ist ein Schicksal, wie es auch anderen Zeitgenossen nicht erspart blieb, die harte Logik der großen Umwälzungen, die nicht nur Licht und Luft schaffen, sondern auch wieder zerstören und verschütten. Die neue Zeit entrechtet ihre Gegner mit dem überheblichen Egoismus der Jugend, wie die Kunstgeschichte in vielen Beispielen bezeugt, stets bereit, die Chronik der Ungerechtigkeiten um ein Blatt zu vermehren. Manchmal geschieht es freilich, daß der Tod für einen Augenblick selber die Wage hält. So hat sich's auch bei Rheinbergers Hingang geoffenbart, daß der Schein täuschte: Er gehörte keineswegs zu denen, die ihren Ruhm überlebt hatten. Redete er auch nicht mehr durch seine Werke, so doch durch seine Schule. Viele erfuhren jetzt erst, wie weit ihr Kreis sich ausdehnte. Namen, wie Humperdinck, Kistler, Thuille, Wolf-Ferrari, mochten ihnen zum ersten Male klargemacht haben, daß Rheinbergers Einfluß bis in die moderne Kunst hereinreicht, ja in unseren Tagen noch wächst und fruchtet. Immer wieder

ist es der Lehrer, dessen sich die Nachwelt mit Dankbarkeit erinnert. „Die gesamte Musikgeschichte," heißt es in der ‚Allgemeinen Zeitung', „kennt nur wenige Kräfte von ähnlicher Bedeutung." Und in der Tat, Rheinberger gehört zu den musikalischen Großsiegelbewahrern, zu den Treuen und Festen, zu den unentbehrlichen Mittlern, die berufen sind, für den notwendigen Ausgleich zwischen Übermaß und Stillstand zu sorgen, den Fortschritt in seinem Vorwärtsdrang vor Verwilderung und Verflüchtigung zu bewahren, — zu den Meistern, die die deutsche Kunst erst noch schätzen wird.



Anhang

Verzeichnis der Werke

Rheinberger sorgte für genaue Verzeichnisse seiner Werke. Die Hof- und Staatsbibliothek bewahrt aus seinem Nachlaß ein Heftchen *(Mus. Ms. 4737)* mit bibliographischen Aufzeichnungen von seiner Hand, betitelt „Verzeichnis meiner gedruckten Kompositionen“ (bis op. 196). Diese Übersicht diente wohl als Vorlage für das gedruckte „Verzeichnis“, das Rheinberger mit handschriftlichen Korrekturen und den nötigen Nachträgen auf Verlangen an Zeitschriften und Lexika zu versenden pflegte; es fehlen hier allerdings die Entstehungsdaten. Außerdem enthält das Heftchen eine Statistik der Verleger und der ohne Opuszahl veröffentlichten Werke. Eine Liste der Arrangements hat in dankenswerter Weise Dr. Schulz beigegeben. Ein zweiter Katalog der mit Opuszahl herausgegebenen Kompositionen stammt in der Hauptsache aus der Feder von Franziska Rheinberger *(Mus. Ms. 4735):* bis op. 158, zum Teil mit Korrekturen ihres Gatten, dann bis op. 182 (Januar und Februar, 1895) von ihm selbst weitergeführt; den Rest bis op. 197 (1902) ergänzte wieder Dr. Schulz. Da von Fanny meist auch die Entstehungsdaten beigefügt sind, dürfte diese Zusammenstellung als Auszug des großen, zweibändigen

„Thematischen Katalogs der mit Opuszahl veröffentlichten Kompositionen“ *(Mus. Ms. 4734)* anzusehen sein, den Fanny im Sommer 1875 anlegte und bis op. 167 aufs genaueste und mit wertvollen Anmerkungen fortführte. Wo die Datierungen fehlen, wurden von mir die Handschriften zu Rate gezogen. Auch einzelne Irrtümer und Lücken konnten auf diese Weise berichtigt werden. Der Rest ist wieder ergänzt (1903). Außer diesem thematischen Katalog existiert noch ein anderer, den Rheinberger als „Eleve des Kgl. Konservatoriums für Musik in München“ am 1. August 1853 begann und bis 1859 fortsetzte *(Mus. Ms. 4736)*. Das unscheinbare Quartheft verzeichnet 124 Jugendwerke, von denen nur eine kleine Auslese, zum Teil in Umarbeitung, im Hauptkatalog wiederkehrt.[1] Ich bezeichne im nachfolgenden diesen mit *CF* (Catalog Fanny), den der Jugendwerke mit *JW*, und möchte hier gleich bemerken, daß die aus Aufzeichnungen oder Besitz bekannten (unveröffentlichten) Kompositionen sowie die Ms.-Signaturen der Hof- und Staatsbibliothek durch *kursive* Schrift kenntlich gemacht sein sollen. Besondere Hilfe gewährten ferner die offiziellen Zettelkataloge des musikalischen Handschriften-Nachlasses *(N)* und der gedruckten Kompositionen. Da beinahe alle Werke in Originalhandschrift, mitunter sogar in verschiedenen Fassungen und Abschriften vorhanden sind, so bietet diese Sammlung eine ideale Unterlage für ein vollständiges Verzeichnis. Freilich, vollständig, soweit es

[1] Vgl. S. V und 41.

der Raum gestattet. Die fast unzähligen Lieder und kleineren Instrumentalsachen konnten nicht alle namentlich aufgeführt werden. Hier beschränken wir uns auf die schlichte Angabe der Sammelbände des *N*. Folgende Einteilung der einzelnen Gruppen stellt die größeren Formen voran, sucht überhaupt Gleichartiges und Verwandtes zu sammeln, also Ordnung in das Chaos zu bringen; innerhalb dieser Abteilungen wurde möglichst chronologisch (nach der Entstehungszeit bzw. nach der Opuszahl) verfahren; Werke ohne Opuszahl und ohne Datierung sind den übrigen nachgeordnet. Die Jahrzahl hinter dem Verleger bezieht sich auf das Erscheinungsjahr. Die Signaturen des *N* wurden den gedruckten Werken nur dann beigefügt, wenn die betreffende Originalhandschrift Abweichungen oder Ergänzungen bietet. Abkürzungen, gedrängteste Titelangabe und Zusammenfassung der Widmungszusätze wird man bei einem so ungewöhnlich reichen Inventar nicht unbillig finden.



Bedeutung der Abkürzungen zur Bibliographie

Aé. = Joh. André, Offenbach a. M.; Ai. = Jos. Aibl, München; B. & H. = Breitkopf & Härtel, Leipzig; Cr. = A. F. Cranz, Hamburg; CW. = Christian Werner, München; Fo. = Rob. Forberg, Leipzig; OFo. = Otto Forberg, Leipzig; Fr. = E. W. Fritsch, Leipzig; Ki. = Fr. Kistner, Leipzig; Leu. = F. E. C. Leuckart, Leipzig; P. & M. = Præger & Meyer, Bremen; Ra. = D. Rahter, Hamburg; Scho. = Schotts Söhne, Mainz; Sie. = C. F. W. Siegel, Leipzig; Sim. = N. Simrock, Berlin. — S. = Sopran, A. = Alt, T. = Tenor, B. = Bass, Basso, Bässe; Vi. = Violine, Va. = Viola, Bratsche; Vc. = Violincello, Cello; Kl. = Klavier, Pianoforte; Kl.-A. = Klav.-Auszug; Fl., Ob., Kltt., Fg., Co., Tr., Pos., Tp., Quatt., Quitt. = Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Corno (Horn), Trompete (Tromba), Posaune (Trombone), Timpani (Pauken), Quartett, Quintett etc. So., Si. = Solo, Soli; Str. = Streicher, Och. = Orchester, Og. = Orgel, Hf. = Harfe, Pur. = Partitur; MCh., GCh. = Männerchor, Gemischter Chor; 2hg., 4hg. = 2-, 4händig; St. = Stimmen; A—, C—, D— etc. = A-Moll, C-Moll, D-Moll etc.; A+, C+, D+ = A-Dur, C-Dur, D-Dur etc. — Die Jahreszahlen in eckigen Klammern [. . .] beziehen sich auf die Entstehungszeit der Werke.

I. Bibliographie[1]

I. Messen, Messenteile, Offizien, Requiems

1. *Messe zu 3 Stimmen mit Org. (Bericht von Hofkaplan Fetz; cf. Perger, Hinger); [1846].*

2. *Messe in D— (Dr. Schafhäutl gewidmet). Op. 11, 4 St., Ob., Co., Tp., Str. (N: Mus. Ms. 4495 a.) Vaduz. Finis. 31. 8. 53. (JW), [1853].*

3. *Messe in Es+. 4 St., Pur. (JW). Ms. 4744. München, 23. 5. 56 (N). [Das Kyrie in verbesserter Abschrift von F. R.]; [1856].*

4. *Landmesse in D+. 4 St., oblig. Og.-Pur. (JW), Vaduz; [1856].*

5. (Op. 62.) Kleiner und leichter Messgesang f. 1 St., Og. od. Harmonium (ursprünglich für d. Verein d. ewigen Anbetung, Mchn. *CF.*). CW., 1872 [1871; das Credo ist 20. 7. 1872 entstanden. Ms. 4744. Das Benedictus am 12. 1. 1873. (TB.)]. Als op. 62b: Missa puerorum f. 1 Singst. mit Og. b. M. Capra, Turin.

6. (Op. 83.) Kurze latein. Messe Nr. II. D—. = Missa brevis. 4 St. (Schafhäutl). *(N: Mus. Ms. 4558.)* Fo., 1874; [1873]. *Ein 2. Agnus Dei dazu, „teilweise komponiert von Fanny Hoffnaass im Mai 1859", in Ms. 4744 (N).* — Auch in liturg. ergänzter Ausg., ebd.

7. (Op. 109.) Messe in Es+. 2 Chöre (8 voc.), Pur. (Papst Leo

---

[1] Neuausgaben (Neubearbeitungen) und Arrangements konnten nicht alle berücksichtigt werden; meist findet man darüber das Nötige im Text.

XIII. gewidmet.) Mchn., Aibl. 1879. *(N: Mus. Mss. 4581);* [1878]. Der volle Titel: Cantus Missæ ex octo modulatione vocum concinnatus — Leoni XIII. Antistiti. Sacrorum. Maximo Divini. Cultus. Amplificatori Patrono. Artium. Bonarum Josephus. Rheinberger. Grati. Et. Obsequentis. Animi. Ergo Opellam. Hanc. Offert. Dedicat. Quam. Parens. Sanctissimus Singulari. Dignatione. Benignitatis Nomini. Suo. Inscribi Passus. Est.

8. (Op. 117.) Missa Ssmæ Trinitatis. F+. 4 St. (GCh.). Fo., 1880; [1810]. Auch in liturg. ergänzter Ausgabe, ebd.

9. (Op. 126.) Messe f. 3stimm. Frauen-Ch. m. Og. A+. Mchn., Werner, 1882; [1881]. *Messe zur Erstaufführung in der K. Hofkapelle mit Str.-Quatt. u. 1 Fl. instrumentiert (CF.); [1881].*

Als op. 126b f. 4st. GCh., Og., liturg. ergänzt. Leu.

Als op. 126c f. 3st. Frauen-Ch., Og., lit. erg. Capra, Turin.

10. (Op. 151.) Missa Sæ Crucis. G+. 4 St. Leu. 1888; [1882]. Auch liturg. ergänzt, ebd.

11. (Op. 155.) Missa Ssmæ Reginæ Rosarii. 3 st. Frauen-Ch., Og. Es+. (Kreuth u. Starnberg. *CF.*) Fo. 1889; [1888].

12. (Op. 159.) Messe für 4 St., Chor, Og. F—. (F. X. Haberl gewidmet.) Leu., 1889; [1887 bis 1889].

13. (Op. 169.) Messe in C+ f. Si., Ch., Och. oder Str. und Og. Leu., 1892; [1891]. *(N: Mus. Ms. 4639. Datum: 31. 5. 91.)*

14. (Op. 172.) Messe in B+ für MCh., Og. od. je 2 Fl., Ob., Kltt., Fg., Co., Tr., Tp., B. Leu., 1892; *(N: Mus. Ms. 4642. Datum: 19. 5. 92].* — Als op. 172b f. 4st. GCh. m. Og., ebd.

15. (Op. 187.) Missa „Sincere in memoriam“ für 3 Frauen-St., Og. G—. Fo., 1897; *[N: Mus. Ms. 4657. Datum: 12. 4. 97].*

16. (Op. 190.) Messe f. 4 Männ.-St., Og. F+. OFo., 1898; *[N: Mus. Ms. 4659. Datum: 6. 4. 98].*

17. (Op. 192.) Messe Misericordias Domini für GCh., Og. E+. OFo., 1899; [1899].

18. (Op. 197.) Messe in A— für 4st. GCh. u. Og. Nach Ausweis der Skizzenbücher als „Missa omnium sanctorum“ gedacht. (Nachgelassen; ergänzt v. L. A. Coerne.) Leu., 1902; [1901].

*

19. *Kyrie, 5 St., F+; Sanctus, 6 Stimm., F+, Pur. (JW). („Kyrie“ in Ms. 4697; Sanctus in Ms. 4744 u. 4693 (N); [1854].*

20. *Sanctus, 4 St., C+. (JW). Ms. 4693 (N); [1854].*

21. *6 stimm. Canon (tres in unum); je 2 S., T., B. als „Sanctus“. A—. (JW). Ms. 4693 (N); [1854].*

22. *Benedictus, 4 St., B+; mit Conzert. Vi., Og. (JW); [1854].*

23. *Kyrie, 4 St., Es+, Pur. (JW); [1855].*

24. *Benedictus, D+ (f. Hrn. Braun). (JW); [1855].*

25. *Sanctus, B+, 4 St. (Canon). Mss. 4744 (N).*

26. *Offertorium, 4 St., Och., Es+; op. V.*[1]*: Universi, qui te (JW). Ms. 4693 u. Ms. 4495 b/*$_1$

[1] Diese Opuszahlen des Katalogs *JW* hat Rh. später annulliert; das eigentliche op. 1 stammt aus dem Jahre 1858.

(Schafhäutl); [1853]. Vgl. Nr. 29 (verschieden).

27. *Offertorium, 4 St., Quatt., Ob., Co., B+; op. IX.: Ecce quam bonum. (JW). Ms. 4495 c (N); [1854].*

28. *Graduale, D+, 4 St.: Cantate Domino. (JW). Ms. 4744 (N); [1. 1. 55].*

29. *Offertorium, 4 St., Quatt., Ob., Fg., Co., Tr., G—; op. 18 (Herrn Maier): Domine, Deus salut. (JW). Ms. 4744 (N); [15. 1. 55].*

30. *Graduale, 4 St., D+: Virgam virtutis tuæ emittet. (JW). Ms. 4744 (N); [15. 1. 55].*

31. *Offertorium, 4 St., Es+: Universi, qui te exspectent. (JW). Ms. 4715 (N); [1856]. Vgl. Nr. 24. — Eine andere Komposition in op. 176.*

32. *Offertorium auf d. Dreifaltigkeitsfest, 4 St., F+: Jam sol recedit[1] igneus. (JW); [1858].* Als op. 107, Nr. 2 umgearbeitet u. gedruckt. *(CF.).*

33. 2 Offertorien: Confitebor, Recordare virg. GCh., Og. — Schwann, Düsseldorf. (Fehlt im Katalog.)

34. Graduale f. Sonntag Quadragesima, 4 voc., F+: Tu es Deus. (Herrn Kapellmeister Theobald Kretschmann zum Abdruck f. d. Gradualienbuch des Kirchenmusikvereins a. d. Votivkirche zu Wien.) *Ms. 4744 (N);* [1891].

*

35. *Requiem, 4 St., Och. (bis Benedictus). F— und F+. Kl.-A. (JW); [1858]. Ms. 4744 (N).*

36. (Op. 60.) Requiem, B—; f. Si., Ch., Och. (Dem Gedächtnis der im deutschen Kriege 1870/71 gefallenen Helden.) Pur. u. Kl.-A. Scho., 1872; [1869/70].

37. (Op. 84.) Requiem in Es+. 4 voc. Sie., 1875; [komp. 28. 6. bis 2. 7. 1867]. Ms. 4744 *(N).*

38. (Op. 194.) Requiem in D—. 4 St., Og. Leu., 1900; *[Ms. 4662, dd. 23. II.—20. III. 1900].*

*

39. *Messenfragmente in Ms. 4744 (N).*

II. Oratorien, geistliche Kantaten, ein- und mehrstimmige geistl. Gesänge (Motetten, Hymnen, Lieder); Stabat mater

1. *Oratorium „Jephtas Opfer". Kl.-A. (JW). Ms. 4711 u. 4694 (N); [1857].*

2. (Op. 32.) Das Töchterlein des Jairus. Kantate f. Kinder (Text v. Fr. Bonn). Kl.-Begl. CW., 1870; [1863].

3. (Op. 120.) Christophorus.[2] Legende. Si., Ch., Och. (Text: F. v. Hoffnaass.) Pur. (Prinzessin Ludwig von Bayern gew.) Ki., 1881; [1880].

4. (Op. 164.) Der Stern von Bethlehem. Weihnachtskantate. Si., Ch., Och., Og. (Text: F. v. Hoffnaass.) Fo., 1891; [1890].

*

5. *Kantate: Lobt den Namen des Herrn! D—, Ch., Og. (JW). Ms. 4699 (N); [1853].*

6. *Miserere. F+, 8 voc. (2 Che.), (JW). Ms. 4693 (N); [1853].*

7. *Vaterunser. Es+, 2 Che. (8 St.). (JW). Ms. 4702 (N); [1853].*

[1] Im Katalog *JW* steht zweimal „recredit"! — [2] Rh. schreibt „Christoforus".

8. *Ave, maris stella. B+, 4 voc., Streich. u. Conzert. Klarinette. [Vaduz, 1. 11. 54.] — Ms. 4495 b (N). (Schafhäutl gewidmet.)*

9. *„Lobt den Namen Herr!" Fuge zu 4 St. u. 4 Themen, C+. (JW). Ms. 4693 (N); [1854].*

10. *Motette: „Herr, erhöre mein Gebet". 8 St., F+. (JW); [1856].*

11. *Salve, regina. 4 voc., Es+. (JW); [1857].*

12. *Motette für 2 Chöre: „O Herr, erhöre mein Gebet!" E—. Ms. 4744 (N); [1857].*

13. *Vesper: Domine, ad adjuvandum me festina. Für kl. Landchöre. Es+, 4 voc., Og. (oblig.). (JW); [1858].*

14. *Tantum ergo. 4 St., Og., F+. (JW); [1858].*

15. (Op. 35.) Hymne (nach dem 83. Psalm). 4 Frauen-St. u. Hf. od. Kl. Sie., 1870; [1865].

16. (Op. 40.) Fünf Motetten f. GCh. Leipz., R. Seitz, 1872; [1864].

17. (Op. 58.) Sechs Hymnen (lat.-dtsch.). 4 St. (Fr. Willner gewid.) Leipz., F. Hofmeister, 1874. In Ms. 4536 *(N)* als „Offertorien" bezeichnet. [1864/1869].

18. (Op. 69.) Drei geistliche Gesänge. GCh. (Dem Kotzoldschen Ges.-Ver.) Sim., 1873; [1853/72].

19. (Op. 96.) Drei lat. Hymnen, f. 3st. Frauen-Ch., Og. Fo., 1877; [1874/76].

20. (Op. 107.) Fünf Hymnen. 4 St., Ch. (dtsch.-lat.). Fo., 1878; [1877].

21. (Op. 133.) Vier 6st. Motetten (dtsch.-lat.) für Kirche und Konzert. Fo., 1883; [1881].

22. (Op. 134.) Osterhymnen, 8 St. (Doppel-Ch.), f. Kirche u. Konzert (W. Rust gew.): Victimæ paschalis — Terra tremuit (dtsch.). Fo., 1884; [1881/83].

23. (Op. 140.) Für Kirche und Konzert. 5 Hymnen (lat.-dtsch.), 4 St., Og. Ki., 1885; [1878/84].

24. (Op. 163.) Fünf Motetten (lat.-dtsch.), 5 St., Ch. OFo., 1890; [1885].

25. (Op. 171.) Sechs marianische Hymnen, 1—3 St., Og. Leu., 1892; [1881/92].

26. (Op. 176.) Neun Advent-Motetten f. 4 St., GCh. Leu., 1893; [1893].

*

27. *Trauungsgesang (F. von Hoffnaass). 4 St., Ch., Og. (Zur Hochzeit von Lord Acton und Gräfin Marie Arco - Valley.) Benützt zum „Wundertätigen Magus"; [1865].*

28. Carmina sacra. Sammlung zwei- u. mehrst. Gesänge mit Og. 3 Hfte. Seiling, Regensburg, 1885.

29. De profundis. 5 Gem. St. (dtsch. u. lat.). Ki. (u. im „Chorgesang", Leipzig, Licht & Meyer); [1895].

30. Selig sind die Toten. Motette. 4 voc. (Für Dr. Herzogs Chorgesangbuch.) Bittger, Kassel; [1891].

31. Preis und Anbetung. Motette. 4 voc. Fo.; [1895].

32. Trauungsgesang (Zur Trauung — Text von P. B.) „Feierglockenklänge". Für GCh., Es+. Fo.; [1896].

33. Omni Die (Alle Tage). Marienhymnen, 4 voc., GCh. Sammlung v. Cohen, Regensburg; [1899].

*

34. O Maria, wunderbar. Für 2 S. u. A. (An Maria, die Patronin Bayerns in: Ehrenpreislieder. Donauwörth, Buchhandlg. des kath. Erziehungsvereins. 1880. 1. Heft.)

35. Justorum animæ. 2 St., Og., Es+. Turin, Capra, 1901.

*

36. Ave Maria. Mezzo-S., Og., Es+. (Auch 3 St., Og.) Fo. (Vgl. auch op. 54, Nr. 4. Ave Maria.)

37. (Op. 54.) Vier Hymnen. Mezzo-S., Og. oder Kl. Sim., 1872; [1864/72].

38. (Op. 118.) Sechs 2st. Hymnen (lat.-dtsch.). Og. Fo., 1880; [1877/80].

39. (Op. 128.) Vier elegische Gesänge. 1 St., Og. Ki., 1882; [1882].

40. (Op. 157.) Sechs religiöse Gesänge. 1 tiefe St., Og. Fo., 1889; [1888].

41. Weihnachtslied (Text v. Ang. Silesius). 1 St., Kl., A+. Deutsche Illustr. Zeitung, 1884.

42. *Bitte (Gellert). Choral m. Physharmonika. Ms. 4694 (N); [„Melodie; 15. 8. 56, Vaduz"].*

43. *Hymne an die hl. Cäcilia. Veni, sponsa Christi. 4 voc. Ms. 4695 (N); [1864]. Cf. op. 58, Nr. 6.*

*

44. *Stabat mater. 8 St. (2 Che.), Og., G—. Op. 8 (JW). Ms. 4693 (N); [1853].*

45. (Op. 16.) Stabat mater. Si., Ch., Och. (C. von Perfall gewid.) Fr., 1868; [1864].

46. (Op. 138.) Stabat mater. Ch., Str., Og. (ex voto). Regensburg, Seiling, 1885; [1884].

*

47. (Op. 46.) Zur Feier der Karwoche. Passionsgesang (Text von Schütze). 4 St., Ch., Og., 4 Teile. Fo., 1871; [1867].

III. Opern, Singspiele, Schauspielmusiken

1. *Scherz, List und Rache (Text: Goethe). Kom. Oper in 4 Akten: Ouvertüre, Entre-Akt, Lieder. Pur., op. 15. (JW). Ms. 4725 (N); [1854].*

2. *Lucius Aula. Grosse Oper von G. A. Hemmerich. Ouv. u. 1. Akt. Pur. (JW); [1855]. Dazu Textbuch des 1. Aktes: Cgm. 6339. 4°, 8 Blätter.*

3. *Die Wette. Opera buffa in 1 Akt. Pur. Mit Ouvertüre. (JW). Ms. 4707 (N); [1856].* Im Katal. *JW* findet sich noch eine 2. *„Ouvertüre": „Zum Singspiele: Hinüber, Herüber!"* [Durchstrichen; darüber *„Die Wette".*] *Musikalische Skizzen dazu in Ms. 4693.*

4. (Op. 20.) Die 7 Raben. (Romant.) Oper in 3 Akten (Text: Fr. Bonn und F. von Hoffnaass). Kl.-A. Fr., 1869; [1860 u. 1868]. — Pur. Ms. 4505 u. 4695 *(N).*

5. (Op. 37.) Der arme Heinrich. Kom. Singspiel für Kinder (Text: Fr. Bonn). Textbuch, Kl.-A., Pur. der Ouvertüre. Nürnberg, W. Schmid, 1870; [1863].

6. (Op. 70.) Türmers Töchterlein. Kom. Oper in 4 (5) Akten (Text von M. Stahl). Kl.-A. Cr., 1874. — *Ms. 4548: 1. Entwurf. (Pur.) und weitere Partituren. (N);* [1871/72].

7. (Op. 153.) Das Zauberwort. Singspiel f. d. jugendl. Welt (Text: F. v. Hoffnaass). 1. Akt. Fo., 1888; [1888]. — *Kl.-A. (2 Akte) Ms. 4623 (N).*

*

8. *Vollständige Musik zur Jungfrau von Orleans. (JW); [1856].*

9. (Op. 30.) Sieben Stücke aus der Musik zu Calderon: „Der wundertätige Magus". Kl.-A., 4 hg. Fr., 1869; [1864]. — *Pur. der vollständ. Musik in der Biblio-*

thek des K. Hof- und Nationaltheaters in München. (CF.) — Ms. 4511 (N).

10. (Op. 36.) Neun Stücke aus der Musik zu Raimund: „Die Unheilbringende Krone". Kl.-A., 4hg. Fr. 1869; [1868]. — *Pur. der vollst. Musik in der Bibliothek des K. Hof- und Nationaltheaters in München. (CF.) — Ms. 4517 (N).*

IV. Weltliche Kantaten, Chorballaden, Festchöre

1. *Die Mutter im Grabe (J. N. Vogl). Sextetto. Ms. 4697 (N); [1854].*

2. *Meeresstille und glückliche Fahrt (Goethe). Ch., gr. Och., Pur. (JW). Ms. 4697 (N) u. 4704 (N); [31. 7. 55). Zweite Bearbeitung, Abschrift.*

3. *Festchor (o. Text) mit gr. Och. C+, Pur. (JW). Ms. 4708 (N); [1855].*

4. (Op. 17.) Zwei Balladen: Das Schloss am Meere (Uhland), Die Schäferin vom Lande (G. Ch. Pape). 4 St., MCh., Kl. Sim., 1869; [1866].

5. (Op. 21.) Die Wasserfee (H. Lingg). 4 St. od. klein. GCh., Kl. (W. H. Riehl gewid.) Fr., 1868; [1868].[1]

6. (Op. 25.) Lockung (Eichendorff). 4 St. oder klein. GCh., Kl. (Dem Gesangverein Ossian in Leipzig.) Fr., 1869. — *(JW). Ms. 4508 (N);* [1858, umgearb.: 1869].

7. (Op. 50.) Das Tal des Espingo (Ballade v. P. Heyse). 4 St., MCh., gr. Och. (Dem Dichter gew.) Pur., Kl.-A. Fr., 1871; [1869].

8. (Op. 56.) Die Nacht (Eichendorff). 4 St., Vi., Va., Vc. (oder Harmonium) u. Kl. (Zur Vermählung von Prinz Leopold mit Prinzessin Gisela von Oesterreich.) Wien, Gotthard, 1872; [1871]. [Davon verschieden die Komposition für So., Kl.; *JW.*] *Ms. 4534 (N).*

9. (Op. 71.) König Erich (Ballade von R. Reinick). 4 St., MCh., Kl. (G. Stieler gew.) Sim., 1874; [1873].

10. (Op. 86.) Vier epische Gesänge (F. A. Muth). 4 St., MCh. (Dem Wiener Männergesangverein.) Fo., 1875; [1874].

11. (Op. 76.) Toggenburg. (Ursprünglich „Frau Itha" betitelt; vgl. TB. III. 31. 12. 73 und 4. bis 18. 1. 74.) Romanzenzyklus (F. v. Hoffnaass). Si., Ch., Och. (Lady Acton gew.) P. & M., 1874. — *Ms. 4552 u. 4692 (N);* [1873/74].

12. (Op. 81.) Die tote Braut. Romanze (R. Reinick). Mezzo-S., 4 St., Ch., Kl. (Ferd. Hiller gew.) Sie., 1874. Pur. — *Ms. 4690 (N);* [1874].

13. (Op. 91.) Joannisnacht (F. A. Muth). 4 St., MCh., Kl. (Daniel Penther, Wien, gew.) Fo., 1876; [1875].

14. (Op. 97.) Klärchen auf Eberstein. (Nach einer Rheinsage von Simrock, v. F. v. Hoffnaass.) Ballade für Si., Ch., Kl. (Prinz Heinrich IV. zu Reuss gew.) Ki., 1878; [1876/77].

15. (Op. 102.) Wittekind. Ballade (F. Halm). MCh., Och. (Köln. Männergesangver. gew.) Fo., 1877. — *Ms. 4574 (N);* [1877].

16. (Op. 106.) Zwei romantische Gesänge: „Harald" (Uhland), „Der Weidenbaum" (F. Dahn). 4 St., Kl. *[Ms. 4578 (N): mit Orchester.]*

[1] Datum nach dem TB.

(Legationsrat O. Bever.) Fo., 1878; [1877].

17. (Op. 143.) Die Rosen von Hildesheim. Ballade (F. v. Hoffnaass). MCh., Blech-Och. (Münch. Akadem. Ges.-Verein gew.) Ki., 1885. — *Ms. 4613 (N)*; [1885].

18. (Op. 145.) Montfort. (Eine Rheinsage, von F. v. Hoffnaass.) Si., Ch., gr. Och. Fo., 1886. — *Ms. 4615 (N)*; [1885/86].

19. (Op. 179.) Hymnus an die Tonkunst zur Orlando-Zentenarfeier (H. Lingg). MCh., Och. Fo., 1894. — *Ms. 4649 (N)*; [1894].

20. (Op. 182.) Vom goldenen Horn. (Text aus dem Neutürkischen.) Türk. Liederspiel für So.-Stn., GCh., Kl. Leu., 1895. *[Ms. 4652: dd. 17. 2. 95.]*

21. König und Winzer (A. A. Naaff). 4 St., MCh., in: Vivat Fridericiana. Stud. Gesangbuch. Halle; [1891].

22. Festchor: Ja, es ist erreicht. (Text: König Ludwig I.) Für die Zentenarfeier. MCh., Blech-Och. Ai., 1886. — *Ms. 4669 (N)*; [1886].

V. Chorlieder, Gesangsensembles

1. *Jägerlied (Grillparzer), Trost der Wehmut (Rochlitz). Für So.-Quatt. (JW); [1854].*

2. *Neun Gesangs-Quatte. (3 für MCh.) Op. XIV. (JW). — Ms. 4697 (N); [1854].*

3. *Abendempfindung (Rochlitz). So.-Quitt., Kl., D+. (JW). — Ms. 4697 (N); [1855].*

4. *2 Gesangs-Quatte. (Leise zieht durch mein Gemüt. — Ein Alphorn hör' ich schallen.) (JW). — Ms. 4713 (N); [1856].*

5. *Tragische Geschichte (Chamisso). E—, MCh. (JW); [1856]. Verschieden von op. 44, Nr. 3.*

6. *Ein Tännlein grünet wo (Mörike). 4 St., E—. (JW). Verschieden von op. 31, Nr. 5; [1857].*

7. *Morgenlied: Die Sterne sind erloschen (A. H. Hoffmann). F+, 6 St. (JW); [1858].*

8. *Ich wandelte unter den Bäumen (Heine). 4 St., H+. (JW); [1858].*

9. *Frühling im Februar (F. Dahn). 4 st. MCh., Es+. (JW); [1858].*

10. *Sei mir gegrüsst, du stilles Tal (von Viol.). E+, Quatt. (JW); [1859].*

11. *Die Nacht: Wie schön hier zu verträumen (Eichendorff). Des+, Kl. (JW). Ms. 4696; [1859]. Verschieden von op. 56.*

12. *Schlachtgebet (Mosen). 4 St., MCh., E+. (JW); [1859].*

13. *„Sie ist nun Braut" (Weber). „Es fiel ein Reif." (JW); [1859].*

14. (Op. 2.) Fünf einstimmige Lieder. Fr., 1867. — *Daraus Nr. 1 „All meine Gedanken" mit Harmoniemusik. Ms. 4526 (N)*; [1858/61].

15. (Op. 24.) Vier Lieder des Gedächtnisses. 4 St., Ch. (C. Riedel, Leipzig, gewidmet.) Fr., 1869; [1864/69].

16. (Op. 31.) Fünf Lieder für GCh. Fr., 1870; [1857/69].

17. (Op. 44.) Drei 4st. MChe. (Dem Akadem. Ges.-Verein, München.) Fo., 1871; [1859/70].

18. (Op. 48.) Vier deutsche Gesänge für MCh. (Dem Zöllnerbunde, Leipzig.) Fo., 1871; [1870].

19. (Op. 52.) Im Frühling. 5 Lieder f. GCh. Scho., 1873; [1871].

20. (Op. 63.) Am Walchensee. 8 Lieder, GCh., 4 voc. (Ged. v. Lemcke.) B. & H., 1873; [1872].

21. (Op. 64.) Maitag. Ein lyr. Intermezzo von 5 dreist. Frauen-Chen.; Kl. (Text: F. v. Hoffnaass.) (Sir Jul. Benedict, London, gew.) Cr., 1873; [1872].

22. (Op. 73.) Fünf Gesänge für 4 St., MCh., 2 Hfte. (Dem Männergesangverein, Prag.) Aé., 1874; [1871/72].

23. (Op. 74.) In der Zechstube. 5 heitere Lieder f. 4 Männer-Stn. (Dem Lindauer Liederkranz.) Sie., 1874; [1873].

24. (Op. 75.) Zwei Gesänge. 4 St., Kl. (Ged. von R. Reinick.) Sim., 1874; [1873].

25. (Op. 80.) Liebesgarten. Fünf Gesänge. S., A., T., B. (Nr. 2 Willkommen, komp. 1857 [*CF.*; steht nicht im *JW*], umgearbeitet 1874.) Fo., 1874; [1874].

26. (Op. 85.) Aus dem Sängerleben. 7 vierst. MChe. (Ged. F. A. Muth u. R. Reinick.) (C. Baron von Peche, Prag, gewidmet.) Sie., 1875; [1874].

27. (Op. 90.) Am Rhein. Sechs 4 st. MChe. (F. A. Muth.) (Der Speyerer Liedertafel.) P. & M., 1875; [1874/75].

28. (Op. 95.) Zwei Gesänge f. 4 St., GCh., Kl. (Der Trautenauer Harmonie gew.) Fo., 1876; [1876].

29. (Op. 100.) Fahrende Schüler. 7 Lieder f. 4 Männer-Stn. (F. von Hoffnaass.) (Dem Gesangverein Paulaner, Leipz.) Fo., 1877; [1877].

30. (Op. 108.) Am Strom. Sechs Lieder f. GCh., 4 voc. (Geheimrat Haeser, Breslau, gewid.) Ki., 1878; [1877].

31. (Op. 116.) Seebilder. 4 Gesänge f. 4 St., MCh. (Text: F. v. Hoffnaass.) (Akadem. Ges.-Verein Arion, Leipzig, gew.) Fo., 1880; [1879].

32. (Op. 124.) Waldblumen. 8 Lieder für GCh. (F. A. Muth.) (Musikdir. Pembaur, Innsbruck.) Sie., 1882; [1881].

33. (Op. 125.) Aus deutschen Gauen. 7 Lieder, 4 St., MCh. Ki., 1882; [1881].

34. (Op. 130.) Aus Westfalen. 7 Gesänge, MCh., 4 voc. (F. W. Weber.) (Liedertafel, Erlangen.) Fo., 1882; [1882].

35. (Op. 131.) Sechs Gesänge f. 4 Frauen-Stn. (Frau Schimon-Regan gew.) Ki., 1882; [1882].

36. (Op. 141.) Aus fränkischen Landen. 6 Lieder u. Ges., 4 St., MCh. (Direktor Langer, Leipzig, gew.) Fo., 1885; [1885].

37. (Op. 144.) Drei Wettgesänge. MCh. (Liedertafel, Basel, gew.) Fo., 1885; [1885].

38. (Op. 160.) Auf der Wanderung. 7 Lieder u. Gesänge, MCh. (Männergesangverein, Tilsit, gew.) Fo., 1890; [1889].

39. (Op. 170.) In Sturm und Frieden. 8 Lieder für 4 St., GCh. (J. Sturm.) Ra., 1892; [1892].

40. (Op. 173.) Vier Gesänge f. MCh. Leu., 1892; [1891/92].

41. (Op. 185.) Sieben Gesänge f. 4 Männer-Stn. Fo., 1896; [1896].

42. (Op. 186.) Jahreszeiten. Acht Gesänge, GCh. Ra., 1897; [1897].

*

43. *Ausserdem drei 6 st. Chöre und Ensembles, z. T. mit Kl. in Ms. 4692, 4694, 4696, 4697 (N).*

*

44. Weiss und blau. Bayerische Hymne. 1 St. od. 4 Stn., Blechbegleitung. Ai.

45. Die 3 Wanderer (A. Grün). MCh. Leu.

46. Vorwärts (M. Remy). MCh. (Für die Heidelberger Univ.-Feier, 1885.) Fo.

47. Waldbächlein (Muth). 4 St., GCh. Ki.

48. Fern vom Rhein (Muth). MCh., F+. Strassburger Männergesangvereins-Album.

49. Mein Heimatland (A. Ritter). 4 St., MCh. Album des steir. Sängerbundes.

50. Sängergruss: „Hebt die Herzen empor" (F. Dahn). 4 St., GCh. (Festgruss für das XIII. Preuss. Provinzial-Sängerfest in Tilsit.) [1878].

VI. Einstimmige Lieder u. Duette mit Begleitung

1. *Verschiedene Lieder. (Bericht von F. Fetz; cf. Perger: A. Hinger); [um 1845].*

2. *Hoch ergellt von Karmels Höh'n. (Schafhäutl gew.) Gis—. Ms. 4495 d (N); [1848].*

3. *2 Lieder (darunt. Russ.-Lied, A—). Ms. 4693 (N); [1853/54].*

4. *Tröstung (Rochlitz). Kl. u. Vc., Es+. (JW). — Ms. 4703 (N); [1854].*

5. *Lieder f. Mezzo-S., op. 17, As+, B u. E+. (JW). [1854].*

6. *Das Veilchen (Goethe). Mezzo-S. (JW). Ms. 4697 (N); [1885].*

7. *Der Pilgrim von St. Just. Bass. A+. (Pauli gew.) (JW); [1855].*

8. *Drei Lieder aus Wilhelm Meister. (JW). Ms. 4694 (N); [1856/57].*

9. *Dein Bild, so wunderselig (Heine). E+. (JW). Ms. 4714 (N); [1856].*

10. *Du schlummerst, süsser Knabe (Chamisso). F+. (JW); [1856].*

11. *Busslied (Gellert). S., Kl., D— u. D+. (JW). Ms. 4694 u. 4716 (N); [1857].*

12. *Mondnacht (Eichendorff). T., C+. (F. v. H. gew.) (JW). Ms. 4694 (N); [1857].*

13. *Nachtgesang (Goethe). S., Kl., A+. (F. v. H. gew,) (JW); [1857]. Aufgenommen in op. 3 (1861); s. Nr. 34.*

14. *Klosterlied (H. Lingg). S., F—. (F. v. H. gew.) (JW). Ms. 4694 (N); [1857].*

15. *Rat einer Alten (Mörike). A., D+. (JW). Ms. 4720 (N); [1857].*

16. *Kalt und schneidend geht der Wind (Lingg). S., D+. (F. v. H.). (JW). Ms. 4694 (N); [1857].*

17. *Im Walde (P. Heyse). S., A+. (JW). Ms. 4694 (N); [1857].*

18. *Über Nacht (P. Heyse). S., Es+. (JW). Ms. 4694 (N); [1858].*

19. *Wehmut (Eichendorff). So. (JW). Ms. 4694 (N); [1858].*

20. *Erinnerung (Eichendorff). S., Vc., Kl. (JW). (Ms. in Besitz von Prof Werner, München.) [1858].*

21. *Ingeborgs Klage (E. Tegnér). Szene f. S. aus „Frithjof". C—, mit Kl. (JW). Ms. 4695 (N); [1858]. Vgl. op. 22, Nr. 4 (bearb. v. Cavallo).*

22. *In der Fremde (Eichendorff). E—. (JW). Ms. 4694 (N); [1858].*

23. *Schöne Wiege meiner Leiden (Heine). Mezzo-S., C—. (JW). Ms. 4696 (N); [1858].*

24. *Dort ist so tiefer Schatten (Eichendorff). Mezzo-S., D+. (JW); [1858].*

25. *Zwei deutsche Volksmelodien bearbeitet: „Schwesterlein", „Es steht ein Baum". Mezzo-S., B—, D+. (JW); [1858].*

26. *Zwei Gesänge von Heine: „Du schönes Fischermädchen" (cf. Musikal. Künstleralbum, 1882), „Es fiel ein Stern". (JW). Ms. 4696 (N); [1858).*

27. *Drüben geht die Sonne scheiden (Lenau). G+. (JW). (Cf. op. 26); [1858].*

28. *Nachtgedanken (W. Knorr). S., As+. (JW); [1858].*

29. *O mein Gott, nun möcht' ich legen (Güll). S., E+. (JW); [1858].*

30. *Geh du nur immer hin (Geibel). T., G+. (JW); [1859].*

31. *Ach, was frommt das Wehen, Sprossen (Eichendorff). G+. (JW); [1859].*

32. *Zwei Lieder: Der Nussbaum (Mosen), Vor Liebe. F+, B+; S., Kl. (JW). Ms. 4723 u. 4694; [1859].*

33. *Zwei Lieder aus Goethes Faust: „König von Thule", „Gretchen am Spinnrad". Beide A—. (JW). Ms. 4694; [1859].*

34. (Op. 3.) Sieben Lieder (F. v. Hoffnaass gewid.). Scho., 1861; [1857/61].

35. (Op. 4.) Fünf Lieder. Scho., 1862; [1859/62].

36. (Op. 22.) Vier Gesänge (Fr. Sophie Stehle gew.). Fr., 1868; [1858/63].

37. (Op. 26.) Sieben Lieder (Hedwig v. Pacher). (Cf. „Drüben geht die Sonne scheiden", *JW.* 1858.) Fr., 1870; [1858/63].

38. (Op. 41.) Zeiten und Stimmungen. 7 Lieder und Ges. (Frl. W. Ritter). Sie., 1871; [1860/66].

39. (Op. 55.) Liebesleben. Zyklus von 8 Liedern. Fo., 1872; [1859/71].

40. (Op. 57.) Wache Träume. 7 Lieder und Ges. Aé., 1873; [1860/71].

41. (Op. 103.) Drei Duette für S. u. Bar. (F. v. Hoffnaas); (Fr. v. Stetter gew.). Scho., 1878; [1877].

42. (Op. 129.) Drei Gesänge altital. Dichter: 1. Preghiera (Savonarola), 2. Sonetto di Petrarea, 3. Canzone (Michelangelo). Ai., 1882. Nr. 1 auch bei Lucca in Mailand. *Nr. 2 auch in Orch.-Pur. Ms. 4599 (N);* [1882].

43. (Op. 136.) Aus verborgenem Tal. Zyklus von 14 Liedern (F. v. Hoffnaass). (Frl. M. Schmidtlein, Berlin.) Fo., 1884; [1883].

44. (Op. 152.) Liederbuch für Kinder. Strassburg, Oberdörffer, 1888; [1887].

45. (Op. 158.) Am Seegestade. 8 Lieder u. Ges. (F. v. Hoffnaass). Leipz., Schuberth, 1890; [1888/89].

46. Du schönes Fischermädchen. Musik. Künstleralbum. Augsburg, B. Schmid, 1882. (Cf. *JW.* 1858.)

47. Im Schlosspark. Romanze. S., Hf. (M. u. F. von Schelhorn gew.) C—. Ki., 1885. *Ms. 4667 (N) unter dem Titel „Das Gartenschlösschen". [„Componiert auf höheren Befehl Sonntag, den 3. Mai 1885, Abends 6—7 Uhr"].*

48. Schlummerlied (Dornbusch). F—. Bussjäger, 1890.

49. Deutsche Hymne (K. Baehr). Leu. *Ms. 4677 (N);* [1895].

50. Trennung (Hoffnaass). S., Og. Markull-Album. Ki. *Ms. 4678 (N);* [1885].

51. Vor der Schlacht (M. Greif). Cilli-Album, Tondichtungen deutscher Meister. 2. Band. Mchn., Schmid. *Ms. 4682 (N).*

52. Die Nacht (M. B[erg]). In „Dur und Moll“ bei Payne, 1897. *Ms. 4683 (N).*

53. 2 Lieder von H. v. Fugger-Glött: „Janua cœli“, „Die Moosrose“. Mezzo-S. (Aus dem *N [Ms. 4689]*, herausg. von L. A. Coerne.) Leu., 1902; [1901].

54. Vöglein, was singst du im Lenze so weich. In d. Zeitschrift „Der Bazar“, Berlin, 1873. *Ms. 4695.* (Cf. TB. 23. Okt. 1873. Brief an R. Wüerst.)

55. *Sei gegrüsst, du Heldenwiege (M. Greif). C+. Deutsche Nationalhymne. (Cf. TB. Jan. u. Febr. 1871.) Ms. 4744 (N); [1871].*

56. *Fünf Lieder von Stieler. Ms. 4695 (N).*

57. *4 Lieder etc. Ms. 4507, 4695, 4696 (N).*

58. *9 Lieder. Mezzo-S. Ms. 4695 (N).*

59. *8 Lieder (Lenau); z. T. in op. 4 u. 26. Ms. 4695 (N).*

60. *Über Nacht. Ms. 4721 (N).*

61. *Herbstlied (C. Stieler). Ms. 4695 (N).*

*

62. Ferner besonders: *Ms. 4694, 4695, 4696, 4698, 4741 (wovon einzelnes in den gedruckten Werken wiederkehrt).*

VII. Orchestermusik

1. *Grosse Symphonie in D+ (Nr. 1). (JW: op. 21 [durchstrichen]). Ms. 4705 (N); [1855].* In P. 219 (8. 5. 55) als op. 22 bezeichnet.

2. *C—-Sinfonie. 1. u. 2. Satz. (JW); [1856].*

3. *Sinfonie f. gr. Och. C—. 4 Sätze. (JW). Ms. 4718 (N). (Als 4. Satz die Ouvertüre zur Komödie der Irrungen. Nr. 11.) [1857].*

4. (Op. 10.) Wallenstein. Sinfon. Tongemälde f. Och. (Dem regier. Fürsten Johann von Liechtenstein gew.) Pur., Kl.-A. Fr. 1867. *(Mus. Ms. 4500: „Eine Sinfonie in 4 Sätzen f. gr. Orch.“);* [1865/66].

5. (Op. 87.) Sinfonie f. gr. Och. („Im Auftrage der Società orchestrale von Florenz“.) Pur., Kl.-A., 4hg. Aé., 1876; [1875].

*

6. *Ouvertüre. G—. (2 Vi., Va., Vc., B.; Fli., Obi., Cltti., Fg., Tr.. Co., Pos., Tp.) Op. XII. (JW); [1854].*

7. *Ouvertüre zum Singspiel „(Hinüber, Herüber) Die Wette“. Pur., E—. (JW); [1854].*

8. *Ouvertüre f. gr. Och. D+, Pur. (JW). Pur. Ms. 4706 (N) als Konzert-Ouvertüre bezeichnet; [1854].*

9. *Ouvertüre in D+. Pur. Ms. 4724 (N); [1855].*

10. *Ouvertüre zu „Fiesko“. C—, Pur. (JW). Pur. Ms. 4710 (N); [1856].*

11. *Ouvertüre, C+, zur Komödie der Irrungen von Shakespeare. Pur. (JW). Pur. Ms. 4717; Kl.-A., 4 hg. Ms. 4694 (N). (Cf. Nr. 3.) [1857].*

12. (Op. 18.) Ouvertüre zu Shakespeares „Zähmung der Widerspenstigen“ f. gr. Och. Pur., Kl.-A., 4hg. Fr., 1868; [1866].

13. Op. (110.) Ouvertüre zu Schillers „Demetrius“ f. gr. Och. (Niels Gade gew.) Pur., Kl.-A., 4hg. Fo., 1879; [1878].

14. (Op. 132b.) Passacaglia für

Och. (Aus d. Og.-Son. Nr. 8.) Pur. Fo.; [1888].

15. (Op. 195.) Akademische (Fest-) Ouvertüre in Form einer Fuge zu 6 Themen f. Och. (Der philosoph. Fakultät der K. Univ. München.) Pur. Ra., 1900. *Ms. 4663 (N; in 3 Partituren, das. f. „kl. Och." bezeichnet, was aber nicht zutrifft). Ausserdem bewahrt die Münchener Univ.-Biblioth. das Widmungs-Exemplar (dd. 31. März 1900), Ms. 924, 4°;* [1900].

*

16. *(Op. 79.) Fantasie f. gr. Och. — Ursprüngl. f. Kl., nach CF. „1876 f. gr. Och. instrumentiert". Pur. u. Kl.-A. Ms. 4555 u. 4690 (N); cf. Klaviermusik, op. 79; [1876].*

17. (Op. 167 b.) Eleg. Marsch f. Och. (Nach op. 167 a, Nr. 8 Alla Marcia.) Fo., 1892; *(Pur. Ms. 4637, 25. 4. 92).* Vgl. IX, 37 u. X, 71.

18. *Kleine Ouvertüre. E—. Arrangiert für Pianoforte zu 4 Händ. Ms. 4690 (N).*

19. *Festmarsch. Des+. [Komponiert 27. 9. 62.] 4 hg. arrangiert. Ms. 4740 (N).*

VIII. Kammermusik

1. (Op. 139.) Nonett f. Fl., Ob., Kltte., Fg., Co., Vi., Va., Vc., B. Ki., 1885. — *Ms. 4609 (N) auch als Oktett (gr. Oktett);* [1884].

*

1a. *Grosses Oktett (wahrscheinlich 1860); vgl. P. 311 (30. 5. 60).*

*

2. (Op. 191 b.) Sextett. Kl., Fl., Ob., Kltte., Fg., Co. (Nach dem Kl.-Trio op. 191 a, Nr. 4.) Leu., 1899; [1899].

*

3. *Grand Quintett. D+. 2 Vi., 2 Va., Vc. Op. 19, Pur. (JW). Ms. 4729 (N); [1855].*

4. *Grosse Fuge aus Es+. 2 Vi., Va., 2 Vc. (JW) = Fuge. Str.-Quitt. Ms. 4693 (N). [Der Eintrag in JW trägt das Datum 17. 3. 54, während das Ms. 25. 4. 54 verzeichnet.]*

5. (Op. 82.) Streichquintett. A—. 2 Vi., 2 Va., Vc. (A. W. von Ambros, Wien.) Pur., Kl.-A., 4 hg. Fo., 1874; [1874].

6. (Op. 114.) Quintett, C+, f. 2 Vi., Vc., Kl. Ki., 1879; [1878].

7. *Streichquintett. Es+. 2 Vi., 2 Va., Vc. Ms. 4731 (N). 1 Satz zu 4 Themen, F—; [1879].*

8. *Tripelfuge (Fuge mit 3 Themen) für 5 Streichinstrumente. (2 Vi., Va., 2 Vc.) G—. (Transponiert nach F—, in späterer Abschrift aus letzter Zeit.) Ms. 4743 (N); [1883].*

*

9. *Grosses Quatuor. F+. 2 Vi., Va., Vc. Op. IV. (JW); [1853].*

10. *Fuge für Streichquartett. G—. Ms. 4693 (N); [dd. 10. 3. 54].*

11. *Grosses Quatuor. A+. 2 Vi., Va., Vc. (JW). Ms. 4732 (N); [1855].*

12. *Quartettsatz. Moderato, B+. 2 Vi., Va., Vc. Ms. 4732 (N); [1855].*

13. *Quatuor. D—. 2 Vi., Va., Vc. (JW). Ms. 4730 (N); [1856].*

14. *Streichquartett. Es+. 1 Satz. (JW). Ms. 4712 (N); [1856].*

15. *Streichquartett. C—. 1 Satz. (JW); [1856].*

16. *Streichquartett. G—. (JW). Ms. 4728 (N); [21. 4. 57].*

17. *Quatuor. Es+. 2 Vi., Va..*

Vc. (JW). Ms. 4722 (N); [22. 6. 58].

18. *Quatuor. F—. Kl., 4hg. arrang. [München, 31. Mai 59.] Ms. 4740 (N).*

19. (Op. 89.) Quatuor f. 2 Vi., Va., Vc. C—. (Für d. Florentiner-quartett Jean Becker.) Pur., Kl.-A., 4hg. Leu., 1876; [1875].

20. (Op. 93.) Thema mit Veränderungen f. Streichquartett. G—. Ein Studienwerk. (Giuseppe Terrabugio gew.) Fo., 1877. *(Bearbeitung f. Kl., 4hg.: Ms. 4690 [N]);* [1877].

21. (Op. 147.) Quartett f. 2 Vi., Va., Vc. (R. Heckmann, Köln, gew.) Pur., Kl.-A., 4hg. Leu., 1888; [1886].

*

22. *Die Variation. Thema mit 44 Variationen f. Streichquartett. Fis—, Andante. (Reinschrift.) Ms. 4727 (N); nicht vom Komponisten signiert, auch nicht von seiner Hand geschrieben.*

*

23. *Quartett. F—. Für Ob., Vc., Co., Kl. (JW). Ms. 4719 (N); [1857].*

24. (Op. 38.) Quartett. Es+. Kl., Vi., Va., Vc. (Dr. v. Nussbaum, München, gew.) Pur., Kl.-A., 4hg. Fr., 1870; [1870].

*

25. *Trio (Allegro u. Scherzo-Finale). Vi., Vc., Kl. (JW); [1855].*

26. (Op. 34.) Grosses Trio. Kl., Vi., Vc. Nr. 1, in D—. (Generalmusikdirektor Lachner.) Sie., 1870; [1862, umgearb.: 1867].

27. (Op. 112.) Trio für Kl., Vi., Vc. Nr. 2, in A+. (Mr. Charles Halle, London, gew.) Ki., 1879; [1878].

28. (Op. 121.) Trio für Kl., Vi., Vc. in B+., Nr. 3. (Guillot de Sainbris, Paris.) Fo., 1881; [1880].

29. (Op. 191 a.) Trio f. Kl., Vi., Vc. in F+, Nr. 4. Leu., 1899; [1898]. (Als Sextett op. 191 b.)

*

30. *Grande Polonaise. Kl., Vi., Vc. E+. Ms. 4743 (N).* Ursprünglich f. Klav., als op. XIII. *(JW);* [1854].

31. *Duo für Fl. u. Kl. H+. (Wehner in Petersburg gewid.) (JW); [1856].* Umgearbeitet als: Rhapsodie (Andante) für Fl. u. Kl. in H+. Ki., 1898. *Ms. 4686 a (N);* [1898].

32. *Adagio und Rondo für Vi., Kl. H—. (JW); [1859].*

33. *Grande Sonate pour Vc. et Pianof., op. 20. G—. Werner gewidmet. (JW). Ms. 4733 („Seinem Freunde Jos. Werner gew."), bezeichnet als op. III., bzw. op. 20; [17. 3. 55]. (N).*

34. *Sonate. Kl., Vc. A+. (JW); [1858].*

35. (Op. 77.) Sonate. Vi., Kl., Nr. 1. (Baron Th. v. Dreifuss.) Fo., 1874; [1874].

36. (Op. 92.) Sonate. Vc., Kl. C+. (Dav. Popper u. Sof. Menter.) Aé., 1876. Auch als Violin-Sonate eingerichtet. [1875].

37. (Op. 105.) Sonate. Vi., Kl. Nr. 2, E—. (Franz Brückner gew.) Ki., 1878; [1877].

38. (Op. 178.) Sonate. Kl., Co. Es+. Ki., 1894. *Ms. 4648; [20. 6. 94].*

*

39. *1 Konvolut Kammermusik. Mus. Ms. 4743 (N). Skizzen, Fugen, Studien etc., z. T. wohl auch Schülerarbeiten.*

IX. Orgelmusik

1. *Versetten. (Bericht von F. Fetz; cf. Perger, A. Hinger.) In Ms. 4746 (Kopien) unter den mit Bleistift geschriebenen Versetten wohl auch eigene Kompositionen; [um 1845].*

2. *Grosse Fuge. F—. (Herzog gew.) (JW) = Fuge in F— zu 3 Themen. [1. 10. 53.] Mus. Mss. 4674 (N).*

3. *Präludium u. Fuge in C— (C+), Nr. 1. (JW). Ms. 4700 (N);*[1] *(1854).*

4. *Präludium u. Fuge. E—. Op. VII., Nr. 2. (JW). Ms. 4700 (N). [27. 2. 54.] Das. als Nr. 3.*[1]

5. *Präludium u. Fuge in D— (D+). (JW). Ms. 4700 (N). Das. als Nr. 2;*[1] *[1854].*

6. *Grosse Fuge. Cis—, zu 5 Stn. (JW); [1854].*

7. *Fuge u. Präludium. Es+. (JW); [1856].*

*

8. (Op. 137.) Konzert für Og., Och. (Str., 3 Co.). F+, Nr. 1. (Kadenz zum 3. Satz 1885 komponiert.) Pur., Kl.-A., 4hg. Ki., 1884; [1884].

9. (Op. 177.) Konzert für Og., Och. (Str., 2 Co., Tr., Tp.). G—, Nr. 2. Pur., Kl.-A., 4hg. Fo., 1894; [1894].

*

10. (Op. 149.) Suite f. Og., Vi., Vc. (Begleitung des Str.-Och. 1890 hinzugefügt. Pur. Ki., 1891.) Ki., 1887; [1887].

11. (Op. 150.) [Suite] 6 Stücke f. Vi., Og. (Auch Arrangement f. Kl. statt Og.) Fo., 1888; [1887].

12. (Op. 166.) Suite f. Vi. (So. oder gr. Besetzung) u. Og. (oder Pianof.). C—. (Ludwig Abel, München, gew.) Leu., 1891; [1890].

*

13. (Op. 27.) Sonate, Nr. 1, C—. (J. G. Herzog in Erlangen.) Fr., 1869; [1868].

14. (Op. 65.) Fantasie-Sonate, Nr. 2, As+. (Auch f. Kl., 4hg., arrang.) Ai., 1873; [1871].

15. (Op. 88.) Pastoral-Sonate, Nr. 3, G+. (S. Pöhly gew.) Fo., 1875. (4hg., Kl., arrang. 1876 gedruckt.) [1875].

16. (Op. 98.) Sonate, Nr. 4, A—. (M. Seymour Egerton.) Fo., 1877; [1876].

17. (Op. 111.) Sonate, Nr. 5, Fis+. (M. Th. Gouvy, Paris.) Ki., 1878; [1878].

18. (Op. 119.) Sonate, Nr. 6, Es—. Auch Kl., 4hg. Ki., 1880; [1880].

19. (Op. 127.) Sonate, Nr. 7, F—. (Domkapellm. C. Greith gew.) Ki., 1882; [1881]; auch Kl., 4hg. Dazu Rhapsodie daraus f. Ob. od. Vi. u. Og. *Ms. 4691 (N).*

20. (Op. 132.) Sonate, Nr. 8, E—. Fo., 1883. (Die Passacaglia daraus umgearbeitet, Fo., 1888, f. Och.; Konz. f. Og.) [1882].

21. (Op. 142.) Sonate, Nr. 9, B—. (Mr. Guilmant, Paris.) Auch Kl., 4hg. Fo., 1885; [1885].

22. (Op. 146.) Sonate, Nr. 10, H—. Auch Kl., 4hg. Fo., 1886; [1886].

23. (Op. 148.) Sonate, Nr. 11, D—. Auch Kl., 4hg. Fo., 1888; [1887].

24. (Op. 154.) Sonate, Nr. 12, Des+. (W. G. Gottschalg in Weimar gew.) Auch Kl., 4hg. Fo., 1888; [1888].

[1] *„Drei Präludien und Fugen . . . seinem Lehrer J. G. Herzog dankbarst gewidmet“* nach dem Titelblatt der Nr. 1.

25. (Op. 161.) Sonate, Nr. 13, Es+. (P. Homeyer, Leipzig.) Auch Kl., 4 hg. Fo., 1890; [1889].
26. (Op. 165.) Sonate, Nr. 14, C+. (Graf Lurani in Mailand.) Auch Kl., 4 hg. Fo., 1891; [1890].
27. (Op. 168.) Sonate, Nr. 15, D+. Fo., 1892; [1891].
28. (Op. 175.) Sonate, Nr. 16, Gis—. Fo., 1893; [1893].
29. (Op. 181.) Fantasie-Sonate, Nr. 17, H+. Fo., 1895; [1894].
30. (Op. 188.) Sonate, Nr. 18, A+. Fo., 1897; *[Ms. 4658, dd. 7. 5. 97].*
31. (Op. 193.) Sonate, Nr. 19, G—. Fo. 1899; *[Ms. 4661, dd. 29. 4. 1891].*
32. (Op. 196.) Sonate, Nr. 20, F+. „Zur Friedensfeier". Fo., 1901; [1901].

*

33. (Op. 49.) Zehn Trios. Fo., 1871; [1870].
34. (Op. 123.) Zweiundzwanzig Fughetten strengen Styls. 2 Hfte. Leipzig, Kahnt; [1883/84].
35. (Op. 156.) Zwölf Charakterstücke. 2 Hfte. (B. Bajohr, Leipz., gew.) Leu., 1888; [1888]. (Und London, Novello.)
36. (Op. 162.) Monologe. Zwölf Stücke. OFo., 1890; [1890]. (Und London, Novello.)
37. (Op. 167 a.) Meditationen. 12 Og.-Vorträge. Fo., 1892. (Daraus Nr. 8 als Och.-Stück.) [1891]. Vgl. VII, 17 u. X, 71.
38. (Op. 174.) Miszellaneen. 12 Og.-Vorträge. Leu., 1893. *[Ms. 4644, dd. 6. 5. 93 für d. Finale.]*
39. (Op. 189.) Zwölf Trios. (Bened. Landini, Florenz, gew.) Fo., 1898; [1898].
40. *Trio. Ms. 4701 a (N). [8. 12. 84].*
41. Trio f. Og. E—. Taschenbüchlein für Orgelspieler. Augsburg, Böhm.

*

42. Fuge in A—. Töpfer-Album. Berlin, Rieter-Biedermann.
43. Andantino amabile. F+. Zeitschrift „Die Orgel", Leipzig.
44. Sechs Stücke f. Og. London, Novello, 1898.
45. Drei Stücke f. Og.: Andantino, Präludium, Trio über den Choral „Wenn ich einmal soll scheiden". Otto Junne, Leipzig, 1907. *(Ms. 4701 d, 4701 b, 4701); [dd. 1896, 1887, 1884 [N].*
46. *Zwei Präludien. Mus. Ms. 4701 b, 4701 c (N); [1887/96].*

*

47. *1 Konvolut (Orgelmusik). Mus. Ms. 4742 (N).*

X. Klaviermusik

1. *Sonate, op. 1. F—. (JW); [1853]. S. unt. Nr. 5.*
2. *Sonate, op. 2. F—, 1 Satz. Ms. 4740 (N); [1853].*
3. *Grosse Sonate, op. 3. C—. (Bärmann gew.) (JW); [1853].*
4. *Sonate. D+, op. 16. (Leonhard gew.) (JW). In Ms. 4739 (Skizzenblätter) eine vollständige Abschrift, als op. II bezeichnet. [22. 2. 55.]*
5. *Sonate. F—. (JW). Ms. 4709 (N); undatiert, auf der 1. Seite als op. 1 bezeichnet. Die erste Niederschrift ist datiert: [12. 8. 57]; s. ob. Nr. 1, Umarbeitung.*
6. *Konzert. Es+. [Vaduz 6.—25. Aug. 1860.] Ms. 4740 (N).*
7. (Op. 94.) Konzert. As+. Och. (C. Bärmann, München, gew.) Pur. Kl.-A. der Och.-Begleitung. Scho., 1878; [1876].
8. (Op. 47.) Sinf. Sonate, Nr. 1,

C+. 2hg. Fo., 1871. Ms. 4740 *(N)*; [München, 30. 3. 64].

9. (Op. 99.) Sonate, Nr. 2, Des+. 2hg. Paris, Maho; Fo., 1877; [1876].

10. (Op. 122.) Sonate, C—, 4hg. Fo., 1881; [1881].

11. (Op. 135.) Sonate, Nr. 3, Es+. 2hg. (Fr. Emma Stammann, Hamburg, gew.) Ki., 1884; [1883].

12. (Op. 184.) Romant. Sonate, Nr. 4, Fis—. Ki., 1896. Ms. 4654; [3. 5. 96].

*

13a. (?) *Variationen über ein Thema von Bellini. [Feldkirch, 4. Dez. 1849.] Rheinbergers Autorschaft unsicher.*

13b. *Capriccio. E+, op. 6. (Bergmann gew.) (JW). Ms. 4740 (N); [1853].*

14. *Variationen über ein Thema aus Somnambule. Op. XI., As+. (JW); [1854].*

15. *Polonaise. E+, op. 13. (JW); [1854]. Später (Ms. 4743 [N]) mit Vi. u. Vc.; s. Kammermusik VIII, 30.*

16. *Trois morceaux faciles. G+, Es+, D+. (Am[alie] Rh[einberger] gewid.) (JW); [1854].*

17. *Introduktion und Fuge. C—, C+. (JW); [1854].*

18. *Jagdrondo. E+. (Von Bever gew.) (JW). Ms. 4740 (N); [1855].*

19. *Piece de Salon. Des+. (JW). Ms. 4739 (Skizzenblätter); [1855].*

20. *Fuge und Etüde. E—. (JW); [1855].*

21. *Rondo. F+. (JW); [1856].*

22. *Verschiedene Walzer, Polkas, Mazurkas. (JW). In Ms. 4739 (Skizzenblätter) eine „Deprosse-Polka“, Erwin Hanfstaengl gewidmet. [München, 26. 2. 55.]*

23. *Fuge in Es+. Ms. 4694 (N); [XI. 57].*

24. *Tokkata. E—. (JW).* (1877 umgearbeitet als op. 104.) *Ms. 4576 (N); [1857].*

25. *Präludium zur Fuge in Es+. Ms. 4694 (N); [15. 1. 58].*

26. 7 *Klavierstücke. (JW); [1858].* 4 Stücke daraus in op. 1.

27. *Tokkata. A—. Ms. 4740 (N); [1858].*

28. *Im Karneval 1861. Walzer. Ms. 4740 (N); [1861].*

29. (Op. 1.) 4 Stücke. (Hrn. E. Leonhard.) Leipzig, Peters, 1859; [1853/58].

30. (Op. 5.) 3 kleine Konzertstücke. (J. J. Maier, München.) B. & H., 1865; [1862/64].

31. (Op. 6.) 3 Studien. (A. Ströll gew.) Fr., 1867; [1866].

32. (Op. 7.) 3 Charakterstücke. (Fr. v. Holstein, Leipz.) Fr., 1867; [1866].

33. (Op. 8.) Waldmärchen. Konzertskizze. (Legationsrat Dr. Keil, Leipzig.) Fr. 1867; [1866].

34. (Op. 9.) 5 Vortrags-Studien. (Fr. Laura Dürck, München.) Fr., 1867; [1856/64].

35. (Op. 11.) 5 Tonbilder. (J. Kistner, Lpz.) Ki., 1867; [1864/66].

36. (Op. 12.) Tokkata. (H. v. Bülow gew.) München, Falter & S., 1867. (Das Allegro in Ms. 4695; [27. 11. 65].)

37. (Op. 13.) Tarantella. 4hg. (Seinem Freund Johnie in Wien.) Fr. 1867; [1866].

38. (Op. 14.) 24 Präludien in Etüdenform. 2 Hfte. (Der K. Musikschule, München.) Fr., 1868; [1864/67]. *Das 1. Heft in der Handschrift Ms. 4740 (N) mit*

der Widmung „Seiner lieben Myrrha. Kurri.“

39. (Op. 15.) Duo f. 2 Kl. (Ign. Moscheles.) Fr., 1868; [1868].

40. (Op. 19.) Tokkatina. (C. Reinecke, Leipz.) Fr. 1868; [1867].

41. (Op. 23.) Fantasiestück, H—. (V. Lachner, Mannheim.) Fr., 1868; [1866].

42. (Op. 28.) 4 Kl.-Stücke: Humoresken. (Fr. Kiel, Berlin.) Fo., 1870; [1861/69].

43. (Op. 29.) Aus Italien. 3 Kl.-Stücke. (Gius. Buonamici, Florenz.) Fo., 1870; [1866/67].

44. (Op. 33.) Präludium und Fuge zum Konzertvortrag. (A. Rubinstein.) Fr., 1870; [1862].

45. (Op. 39.) 6 Tonstücke in fug. Form. Fo., 1870; [1862].

46. (Op. 42.) Etüde und Fugato. Nürnberg, W. Schmid, 1871; [1862].

47. (Op. 43.) Capriccio giocoso. Sie., 1871; [1864].

48. (Op. 45.) 2 Kl.-Vorträge. (J. Brahms gew.) Fo., 1871; [1870].

49. (Op. 51.) Improvisationen über Motive aus d. „Zauberflöte“. Fo., 1871; [1863].

50. (Op. 53.) 3 Kl.-Vorträge: Tarantella, Rhapsodie, Rondoletto. B. & H., 1872; [1864].

51. (Op. 59.) Zum Abschied. Studie. B. & H., 1873. (Ms. 4537; [1. 10. 71, *N*].)

52. (Op. 61.) Thema mit (37) Variationen und einem Capriccio-Finale. Ein Studienwerk. (J. Rietz, Dresden, gew.) Leipz., Hofmeister, 1872; [1860, z. T. umgearb.: 1863]. (Vgl. P. 311 [13. 5. 60], daselbst „50 Variationen“.)

53. (Op. 66.) 3 Vortrags-Stücke. Sim. 1872; [1871].

54. (Op. 67.) 6 charakteristische Präludien. Cr., 1873; [1870/71].

55. (Op. 68.) 6 Tonstücke in fug. Form. 2. Folge. Fo., 1873; [1873].

56. (Op. 72.) (Aus der Ferienzeit) Aus den Ferientagen. Vier Stücke. (W. Treiber, Graz.) P. & M., 1874; [1873].

57. (Op. 78.) Drei Kl.-Stücke. P. & M., 1874; [1873].

58. (Op. 79.) Fantasie. 4hg. Aé., 1874; [1874]. (Für gr. Och. instrumentiert, 1876.) Vgl. VII, 16.

59. (Op. 101.) 3 Vortrags-Studien. Ai., 1877; [1874/77]. (Nr. 1 in Fritzschs „Musik. Hausblättern“; Nr. 3 in der Klavierschule Stark & Lebert, Stuttgart.)

60. (Op. 104.) Tokkata. E—. (Mit Benützung einer Tokkata-Studie aus dem Jahre 1857. Frl. L. A. Le Beau gewid.) Ai., 1877; [1877].

61. (Op. 113a.) Pianoforte-Studien für die linke Hand allein. (1. Folge.) Ai., 1879; [1878].

62. (Op. 113b.) Pianoforte-Studien für die linke Hand. (2. Folge.) Ai., 1882; [1882].

63. (Op. 115.) Tokkata (mit Introduktion). C—. (Prof. Seiss, Köln.) Fo., 1879; [1879].

64. (Op. 180.) Charakterstücke in kanon. Form. Leipz., Peters, 1894; [Ms. 4650, im September 1894 komponiert].

65. (Op. 183.) 12 Vortrags-Studien. Ki., 1896; [Ms. 4653, datiert: 4. 6. 95 zu Nr. 11].

*

66. *Bootlied. Andante, 4hg. Mus. Ms. 4690 (N). [„Zur Erinnerung an Tegernsee, den 23. Aug. 1866. Fanny.“] Barkarole. 4hg. Mus. Ms. 4690 (N); [1866].*

67. Jagd-Szene (Impromptu). E+. Lond., Augener, 1877; [Ms. 4666, dadiert: 4. 10. 77].

68. Etüde in Gis—. Budapest, Roszavölgy.

69. Aus alter Zeit. Menuett. Tongersche Musikzeitg. 1883.

70. *Menuetto aus dem D—-Quartett (Arrang.). Mus. Ms. 4694 (N).*

71. *3 Stücke, 4hg. (frei nach op. 167). Mus. Mss. 4637 (N); [1891].* Vgl. IX, 37.

72. *Klavier*-Musik. Mus. Ms. 4740 (N). (Kopien, Entwürfe etc.)*

XI. Bearbeitungen, Neuausgaben älterer Musik

1. Drei 5stimmige Chorgesänge aus dem Ende des 16. Jahrhunderts. (S. Molinari, A. Scandellus, C. Monteverdi.) Ki., 1883.

2. Präludium f. d. Og. v. N. Bruhns (1666/97) f. Konzertvortr. bearb. Berlin, Bote & Bock. *Mus. Ms. 4726 (N).*

3. Amerikanisch. Orgelalbum I. Nr. 1—18. Arrangements. Regensburg, M. Cohen.

4. J. S. Bachs Goldbergsche Variationen f. 2 Kl. bearb. Ki., 1883. *Mus. Ms. 4668 (N).*

5. W. A. Mozart: Laudate Dominum, f. So.-S., Ch., Och. Herausgegeben mit Kl.-A. Sim., 1873.

6. W. A. Mozart: Sonate in C+ (K. V. Nr. 328) f. Og. mit Begl. von 2 Vi. u. B. (1870). Für den Konzertgebrauch; mit Kadenz. B. & H., 1882.

7. W. A. Mozart: Variationen in F+ (1791) f. 2 Kl. bearb. Leu., 1893 (1903).

8. W. A. Mozart: Variationen in B+ für den Konzertvortrag frei bearbeitet. Ki., 1890.

II. Quellen und Literatur

1. a) Die handschriftlichen Kataloge von Fanny u. Jos. Rh.: Mus. Ms. 4734, 4735, 4736, 4737; b) die amtlichen Zettelkataloge (Mus. pr. und Mus. Ms.) der Hof- und Staatsbibliothek München.

2. Verzeichnis der von der K. Hofkapelle unter Rh. aufgeführten Kirchenmusik. 1887/94. 1 Heft, 4°. Cgm. 6338, Nr. 20. (München, Hof- und Staatsbibl.)

3. Kontrapunktischer Lehrkurs 1867—1868. 1 Heft. a) Einf. Kontrapunkt, b) doppelter Kontrapunkt der 8., c) Choralbearbeitungen mit Text. Mus. Ms. 4738. (München, Hof- u. Staatsbiblioth.)

4. Kopien von fremden Kompositionen (1 Konvolut). Mus. Ms. 4746 (ebenda).

5. 6 Skizzenbücher (1 Konvolut). Mus. Ms. 4739 (ebenda).

6. Tagebücher und Briefsammlungen. Cgm. 6338. 4°. 1868 bis 1901. Pap. 16 Bde. u. 3 Schachteln (ebenda).

7. Der musikalische Nachlass im Besitz der Hof- und Staatsbibliothek München (Musikabtlg).

8. Familienarchiv in Vaduz (bes. Jugendbriefe und früheste Jugendwerke).

9. Bildnisse: Photogravüren, die den Künstler in mittleren Jahren

darstellen, in den meisten Biographien und Nekrologen (s. unter 10: Aufsätze usw.); bes. ein Jugendbildnis in der „Musik" V. Heft, 22; ebd. eine Wiedergabe des Marmorreliefs (Rh. mit Fanny) von Prof. Wadéré, München. Das in diesem Büchlein mitgeteilte Gruppenbild, (ungef. 1869 aufgenommen), stammt aus TB. (1. Band), das Bildnis zu Kapitel 4 (1875 aufgenommen) aus dem Katalog Ms. 4734 (1. Band); das Titelbild endlich hat eine von Louis Adolf Coerne 1899 zum 60. Geburtstag Rheinbergers hergestellte Photographie zur Vorlage. Eine Büste (von Bildhauer Egon Rheinberger, einem Neffen des Verewigten) auf dem südlichen Friedhof; Gedenktafel (Bronze-Relief von Egon Rh.) an Rh.s letztem Wohnhaus an der Rheinbergerstrasse in München.

10. Aufsätze, Nekrologe u. kritische Würdigungen:

Anonym, „J. Rh." Montly Music. Record. Vol. XII. 1882, Nr. 141.
— „J. Rh." Vorarlberger Volksblatt. 1885.
— „Prof. J. Rh." Urania, Musikzeitschrift f. Orgelbau. 45. Jhrg. 1887/88, Nr. 10.
— „J. Rh." The Music. Courir. New York. Vol. XVII. 1888, Nr. 22.
— „J. Rh." Montly Mus. Rec. Lond. 32. 1901, Nr. 373.
— „Dr. J. Rh." Music. Herald. Lond. 1901. März. (Portr.)
— „R., der grosse Komponist u. Orgelvirtuos †." ‚Raphael' (Donauwörth). 1902, Nr. 7.
— „Rh. memorial fund. (The erection of a memorial tablet at the house of Jos. Rh. at Munich.)" The New. Music Review. New York. 8, 86.
A. Averkamp, „J. Rh. †." Weekblad voor Muziek. Amsterdam 8. 1901, Nr. 50.
M. Chop, Zeitgenössische Tondichter. 2. Bd. Leipz. 1890.
E. Droste, „J. Rh." Leipziger Illustr. Zeitung. 1901, Nr. 3049.
C. Gallone, „G. Rh. †." Gazetta music. di Milano. 56. 1901, Nr. 40. (Portr.)
S. Grew, „Rh. and his Organ Sonatas." The New Music Rev. New York. 9, 108.
— „J. Rh.s first Sonata." Ebenda. 12, 143.
Joh. Ev. Habert, „Jos. Rh.s Messe nochmals", mit einem Nachwort von Battlog. (Gegenbericht zu den Urteilen in den Fliegend. Blättern für kathol. Kirchenmusik. 1890, Nr. 3.) Der Kirchenchor. Bregenz. 1890, Nr. 7 u. 8. Ebenfalls abgedruckt im „Chorwächter", St. Gallen. 1890, Nr. 8 u. 9.
E. Heerdegen, „Ein Gedenkblatt." Klavierlehrer. 26, Nr. 3.
A. Hinger, „J. Rh." Liechtenstein. Wochenzeitung. 1874.
— „J. Rh. Eine kurze Biographie." Jahrb. des histor. Vereins für das Fürstentum Liechtenstein. 3. Band. 1903.
(F. von Hoffnaass) „Jos. Rh." Musikal. Wochenblatt (E. W. Fritzsch, Leipz.). 1870. 1. Jhrg. (Febr.)
— „Jos. Rh." Neue Musik-Zeitg. Tonger, Köln a. Rh. 1884. 5. Jhrg., Nr. 1.
— Lebens-Skizze in J. Schuberths Lexikon. 1870. Vergl. TB. I (1870).
A. Kohut, „Aus dem Briefwechsel eines Geigerkönigs." Ungedruckte Briefe an Joh.

Lauterbach. Die Gegenwart. 1902, Nr. 32.

Th. Kroyer, „J. Rh.“ Biogr. Jahrb. u. deutsch. Nekrolog. 6. Band. 1903.

H. Lang, „J. v. Rh. †.“ Allgem. Musik-Zeitg. 28, 1901. Nr. 49. (Mit Portr.)

B. Lausmann, „G. Rh.“ Le Cronache Music. Roma. 2. 1902, Nr. 32. (Portr.)

R. Louis, „J. Rh.“ Blätter für Haus- u. Kirchenmusik. 6. 1902, Nr. 1.

R. Molitor, „J. v. Rh. u. seine Kompositionen f. die Orgel.“ Gregorian. Rundschau. Graz. 1903, Nr. 3 ff. (1908 Gratisbeilage z. Musik-Wochenblatt, Nr. 13; 1904 separat bei R. Forberg, Leipzig.)

F. Niecks, „J. Rh.“ Monthly Music. Lond. 1873.

Jodokus Perger, „Aus Jos. Rh.s Leben und Schaffen. Nach persönlichen Erinnerungen sowie nach bis jetzt unveröffentlichten Dokumenten.“ Die Musik. V. (1905/06.) Heft 22—24.

W. Petzet, „J. Rh.“ Musical advance. Minneapolis, Minn. 1889.

W. Pz. (= Walter Petzet) „J. Rh.“ (Zum 60. Geburtstag.) Neue Musik-Zeitg., Köln a. Rh. 1899. 20. Jhrg., Nr. 6.

J. Renner, „J. Rh. als Kirchenkomponist.“ Die Lyra. Wien, 1891.

— „Nochmals die Adventmotetten von Rh., op. 176.“ Urania, Erfurt, 1894. (Gegen Haberls Besprechung in den „Fliegenden Blättern f. kath. Kirchenmusik“.)

J. Renner, „Die Messe op. 172 B von Jos. Rh.“ Musica sacra. 44, 6.

— „J. Rh.s Messen. Ein Beitrag zur Würdigung des Meisters.“ Kirchenmus. Jahrb. XXII. 1909 (1910).

— „Rh.s Messen in liturgisch ergänzter Ausgabe.“ Flieg. Blätter f. kath. Kirchenmusik. Cäcilienvereinsorgan. 45. Jhrg. 1910, Nr. 11.

G. Roellin, „J. Rh. †.“ Schweizer Musikzeitung. 41. 1902, Nr. 36 (m. Porträt).

A. Sandberger, „J. Rh.“ Allgemeine Zeitg. Beilage 1901, Nr. 278/79.

M. Schinagl, „Erinnerungen.“ Der Sammler. Augsburg. 1901, Nr. 150.

O. Schmid, „J. Rh.“ Die Musik. I. 1901, Nr. 6 und Neue Musikzeitung. 1902. 23. 2 ff.
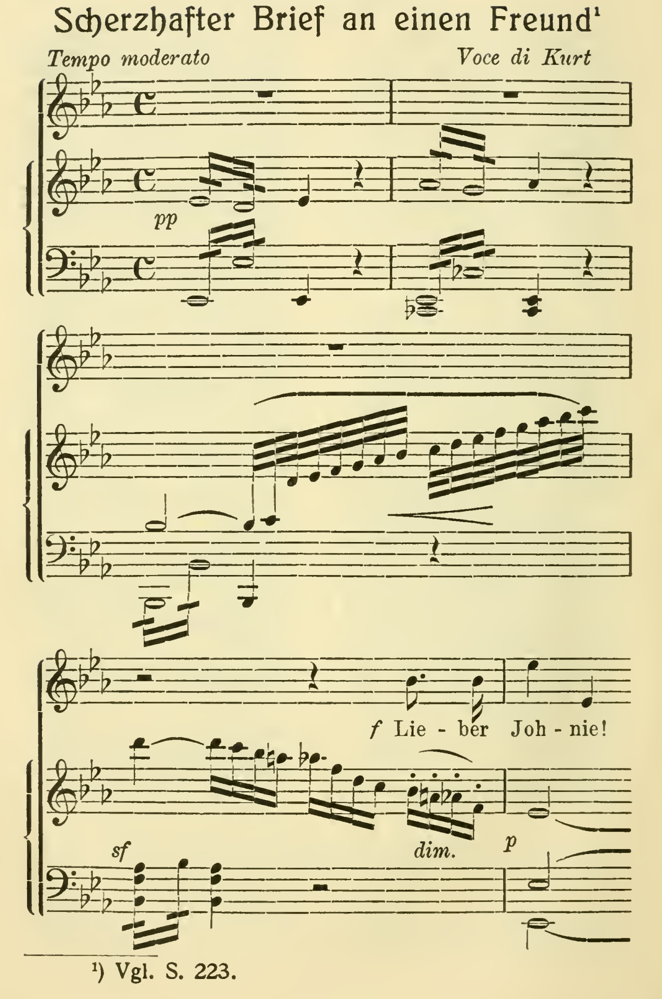
E. Segnitz, „J. Rh.“ Der Klavierlehrer. 1902, Nr. 7. (Mit Porträt.)

Shinn, „Rh.s organ Sonatas.“ Musical News. London. 1901, Nr. 563.

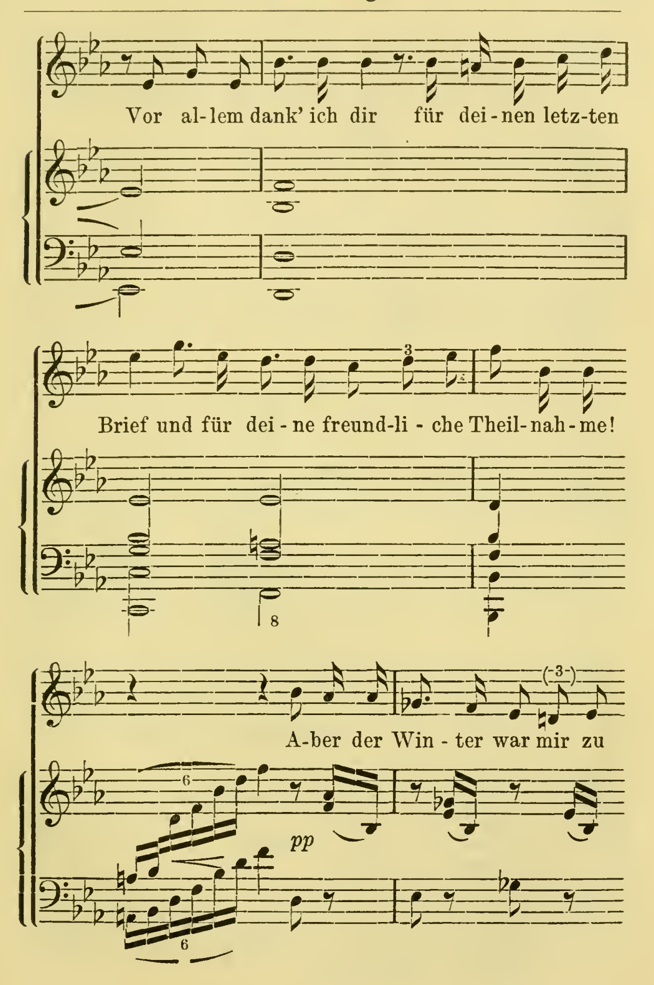
J. G. E. Stehle, „Rh.s Orchestermesse, op. 169, in C-Dur.“ Der Chorwächter. St. Gallen. 1893. XVIII. Jhrg., Nr. 5.
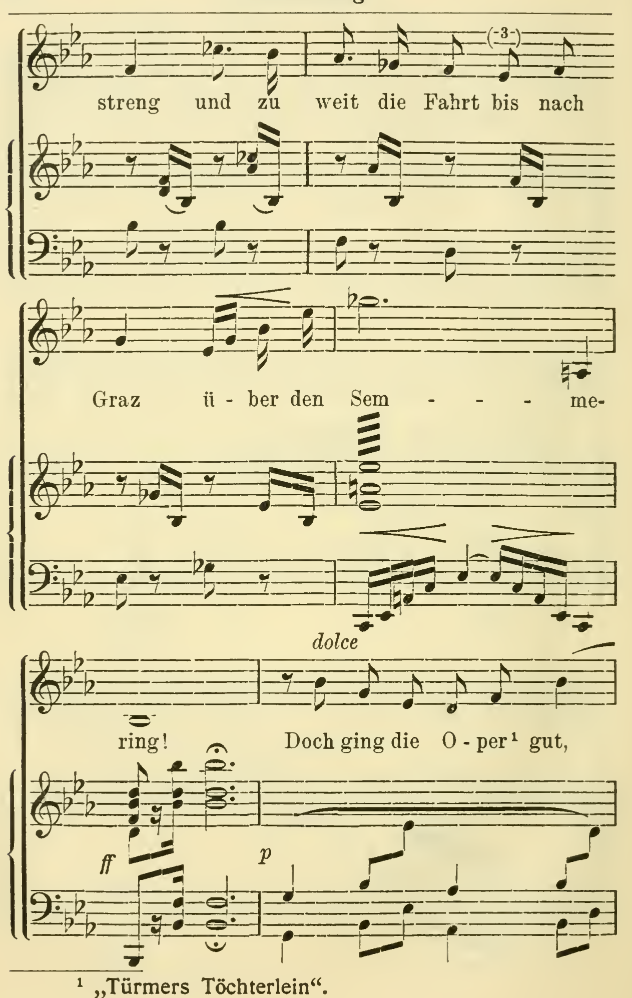
Notenbeilage

Scherzhafter Brief an einen Freund[1]
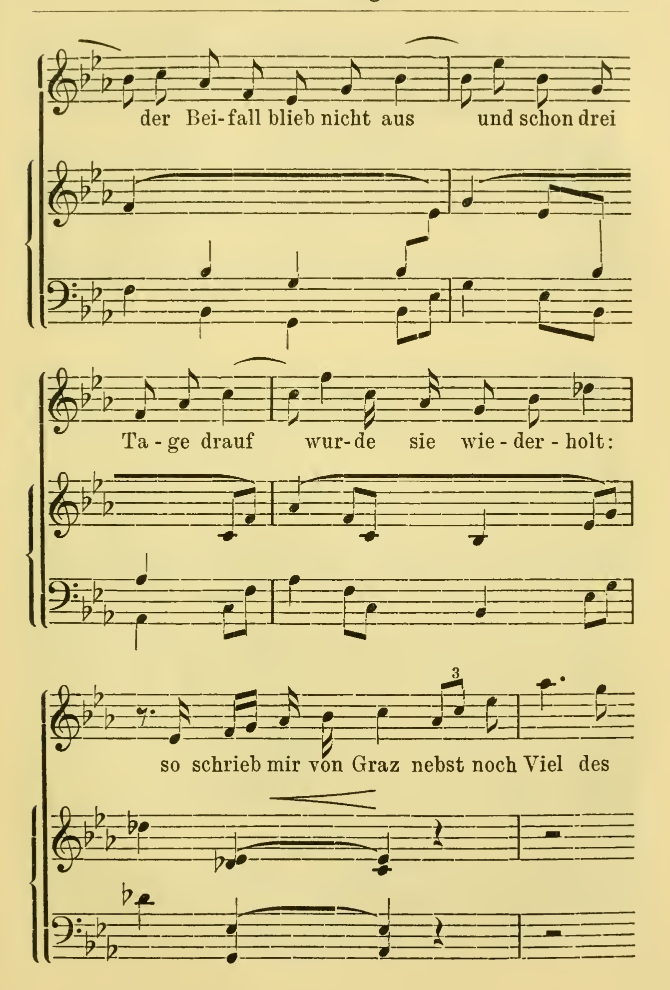


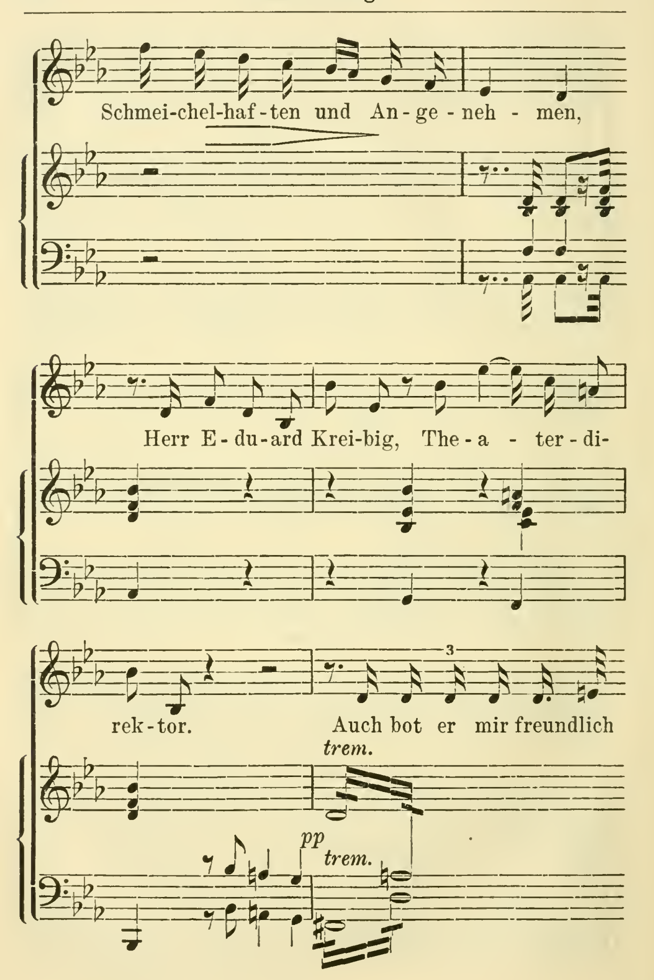
[1]) Vgl. S. 223.
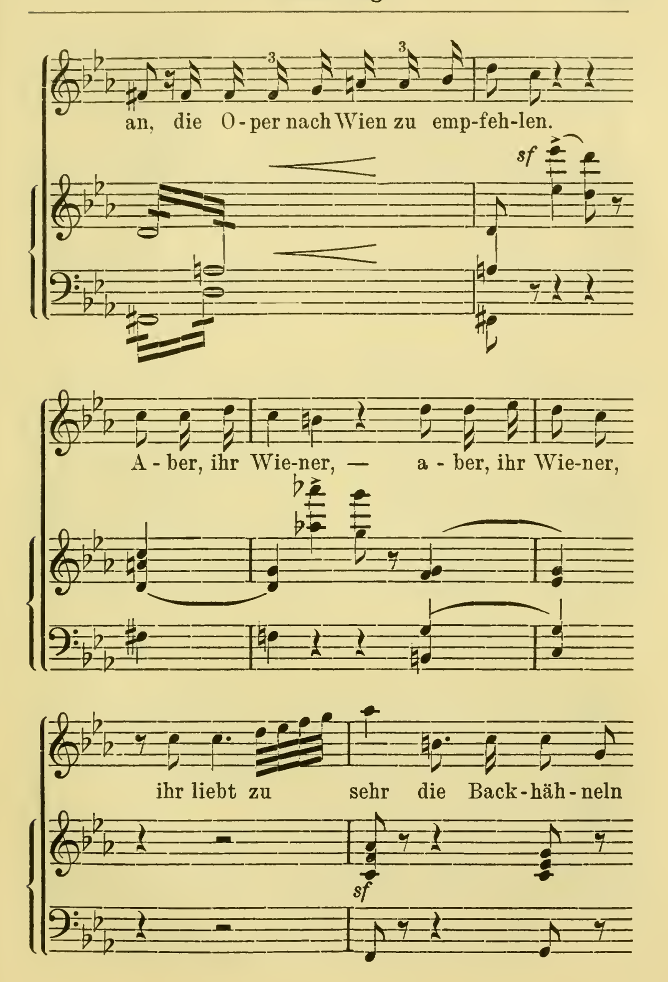

Vor al-lem dank' ich dir für dei-nen letz-ten
Brief und für dei-ne freund-li-che Theil-nah-me!
A-ber der Win-ter war mir zu
pp

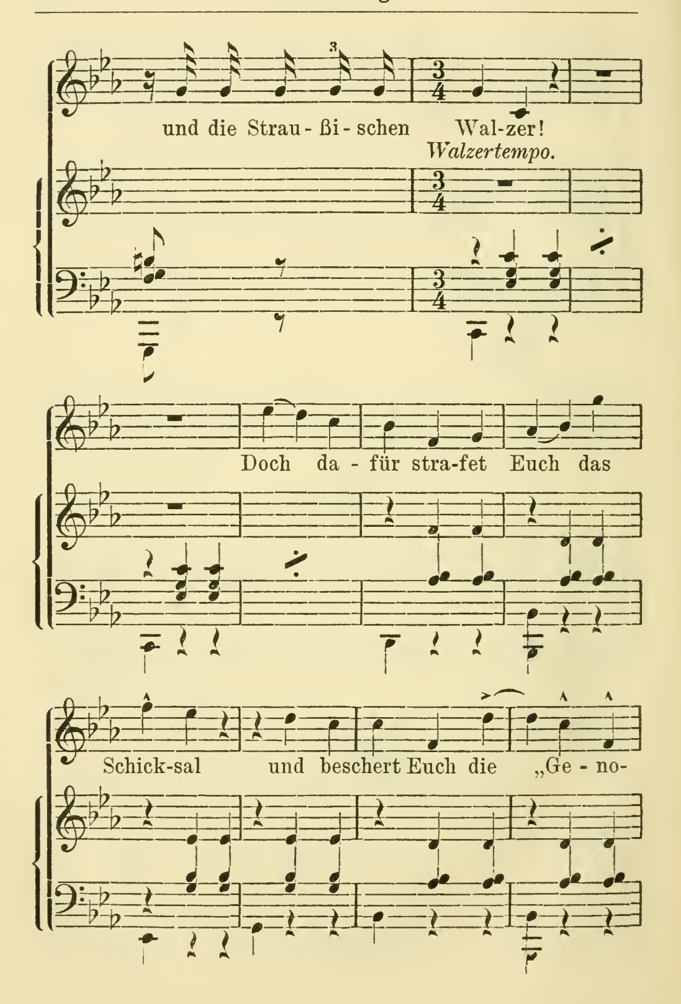


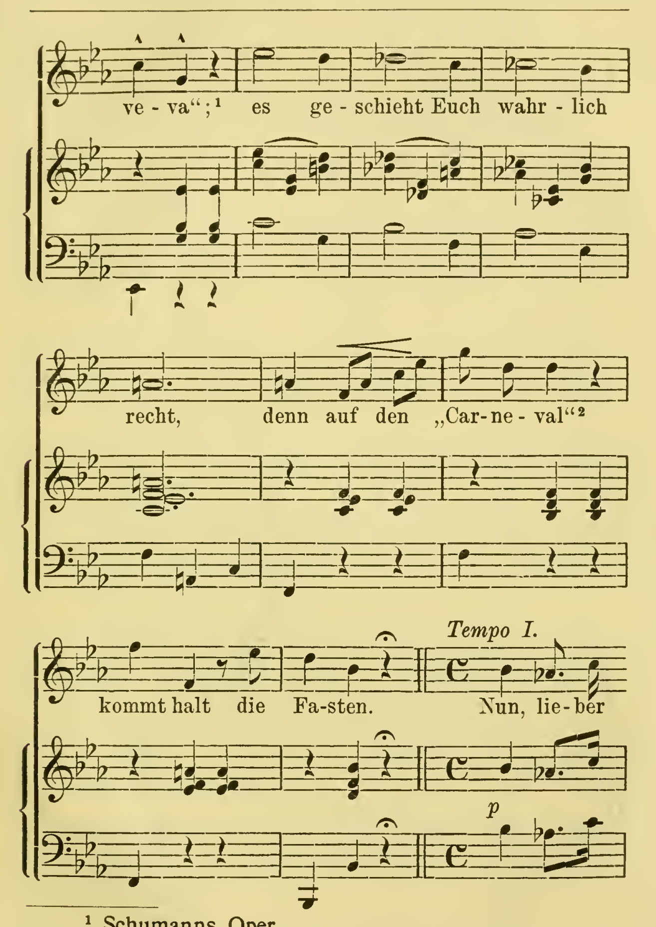
¹ „Türmers Töchterlein“.


der Bei-fall blieb nicht aus und schon drei
Ta-ge drauf wur-de sie wie-der-holt:
3
so schrieb mir von Graz nebst noch Viel des
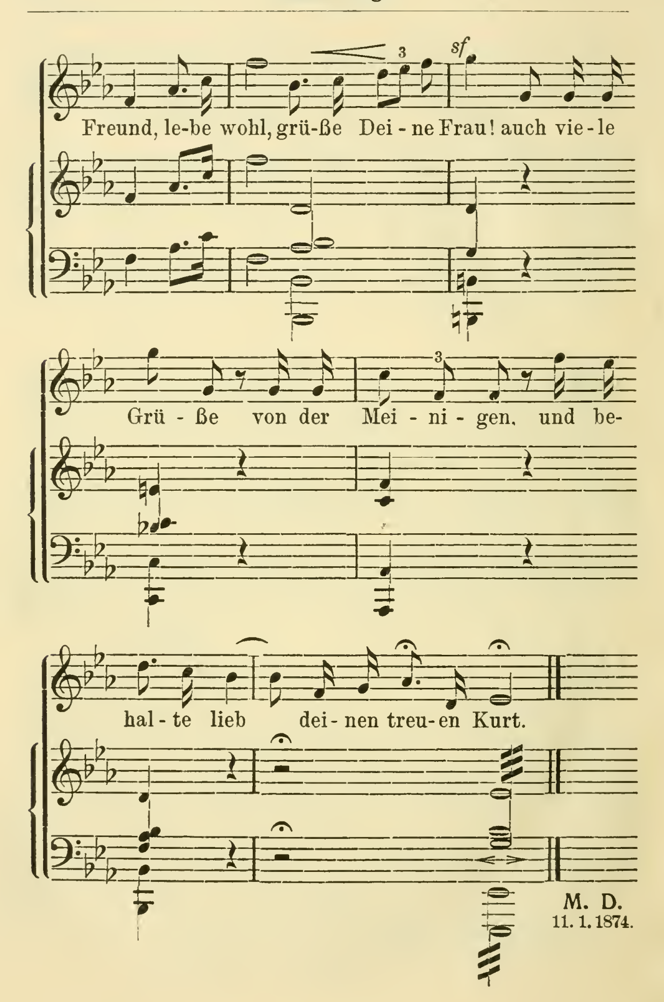

Schmei-chel-haf-ten und An-ge-neh - men,
Herr E-du-ard Krei-big, The-a - ter-di-
rek-tor.
Auch bot er mir freundlich
trem.
pp
trem.
3


an, die O-per nach Wien zu emp-feh-len.
sf
A-ber, ihr Wie-ner, — a-ber, ihr Wie-ner,
ihr liebt zu sehr die Back-häh-neln
sf


und die Strau - ßi - schen Wal-zer!
Walzertempo.
Doch da - für stra-fet Euch das
Schick-sal und beschert Euch die „Ge - no-



¹ Schumanns Oper.
² Anspielung auf Schumanns Klavierzyklus.


sf
3
Freund, le-be wohl, grü-ße Dei - ne Frau! auch vie - le
3
Grü - ße von der Mei - ni - gen, und be-
hal - te lieb dei - nen treu - en Kurt.

M. D.
11. 1. 1874.

